

Shakespeare-Fragen.

Kurze Einführung

in

das Studium des Dichters.

In

sechs populären Vorträgen

von

Fr. Kreyssig.

Leipzig 1871.
Luckhardt'sche Verlagsbuchhandlung.
(Fr. Luckhardt).

Vorbemerkung.

Seit zehn Jahren hatte der Verfasser an den öffentlichen Verhandlungen der jährlich wachsenden Shakespeare-Gemeinde sich nur mit der 1864 gedruckten Festrede „über die volksthümliche Bedeutung des Shakespeare-Studiums" und mit einem Aufsatz über die neuesten Uebersetzungen und Deutungen der Sonnette (in den Preußischen Jahrbüchern) betheiligt, als die Vorarbeiten für eine neue Ausgabe seiner 1858—60 erschienenen „Vorlesungen über Shakespeare ꝛc." ihn veranlaßten, seinen mittlerweile befestigten und gereiften Anschauungen über den Gegenstand nach alter Gewohnheit in einer Reihe von populären Vorträgen (in Cassel, während des Winters 1870—71) Form und offenen, abgerundeten Ausdruck zu geben. Wenn die Zusammensetzung der Zuhörer aus gebildeten Dilettanten und Fachleuten (die ersteren natürlich in der Mehrzahl), dabei zu Wiederholung von allgemein Bekanntem und gar nicht Streitigem nöthigte, so ließ sich dieser Nachtheil doch durch knappe Darstellung auf ein geringstes Maß zurückführen und wurde, wie der Verfasser glaubt, weit aufgewogen durch die Nöthigung, allgemeinste, leichte Verständlichkeit, Klarheit und Abrundung zu erstreben und Persönlichkeiten, Partei- und Schulstreit sorgfältig zu meiden. Es wurden für den weiteren Hörer- und Leserkreis die allgemein anerkannten Ergebnisse der Shakespeare-

Studien so kurz und übersichtlich als möglich gruppirt und für die schwebenden, eingehend erörterten Streitfragen dadurch allgemein zugängliche Gesichtspunkte gewonnen: und so entstand denn diese gedrängte Generalbeichte über des Verfassers Stellung zum Gegenstande, die, während sie alten Freunden das Losungswort zuruft und mit alten und neuen Gegnern kurz abrechnet, doch auch dem jungen, an den Dichter unbefangen herantretenden Geschlechte als Aufforderung und Anweisung zu eigenem Sehen, Prüfen, Genießen sich darbieten möchte. Daß alle Detailuntersuchungen und eingehenderen Analysen dabei der neuen Ausgabe der „Vorlesungen" aufgespart werden mußten, liegt in der Natur der Sache. Es kam hier darauf an, feste und sichere Grundlinien der Gesammtauffassung zu ziehen und zu allen ästhetisch-sittlichen Hauptfragen Stellung zu nehmen, wobei denn, wie das bei einem ernstlichen Aussprechen über Shakespeare nicht zu vermeiden ist, mit des Verfassers eigenem Glaubensbekenntniß nicht hinter dem Berge gehalten wurde: hoffentlich nicht zum Mißvergnügen der Freunde und Gesinnungsgenossen, und unbekümmert um den Zorn der Gegner, absonderlich derjenigen, welche mit der Verdächtigung und dem Ketzergericht über den „pseudo-rationalistischen Materialisten"(!!) bei der Hand sind, wenn die sachlichen Gründe knapp werden. Daß die erschütternden Ereignisse des großen Jahres auch hier nachzittern und manche literarisch-ästhetische Frage mit ihrem Flammenschein beleuchten, wird ja wohl noch nicht der Entschuldigung bedürfen.

Frankfurt, September 1871.

Fr. Kreyssig.

Erster Vortrag.

Einleitende Bemerkungen. — Shakespeare's Zeit und Volk in ihren kirchlichen, staatlichen, gesellschaftlichen Verhältnissen. — Blick auf die Entwickelung des mittelalterlichen, speciell des englischen Drama's. Dessen Bedeutung für Shakespeare's Kunstformen.

Es sind jetzt mehr als sechs Jahre vergangen, seit d. V. als Wortführer deutscher Theilnahme für den Ersten der britischen Dichter einer zahlreichen Festversammlung gegenübertrat, in einer der heutigen verwandten und doch wiederum gar sehr verschiedenen Stimmung. Es war am 23. April 1864. Die nationale Politik der preußischen Staatslenker, deren beispiellose Erfolge heute das Staunen der Völker sind, hatte in einer ersten Leistung den Maßstab ihrer Bedeutung gegeben. Düppel war gefallen. In der ersten, jungen Siegesglorie blitzten die Waffen des neuen preußischen Heeres, um dessen Umformung, Größe und Ansprüche seit vier Jahren zunächst in Preußen, dann, in natürlicher Mitleidenschaft, im gesammten Deutschland der Kampf der Geister entbrannt war. Aber noch fehlte Viel daran, daß auch nur die Wohlwollenden Gemäßigten und Einsichtigen überall jenes erste Zeichen einer anhebenden großen Zeit verstanden. Mißtrauen, herzbeklem-

mende Verbitterung hielten am Eingange des Heiligthumes unserer nationalen Hoffnungen Wacht. Was die Herzen der deutschen Stämme seit zwanzig Jahren am tiefsten erregt, über Sonder-Interessen und Gefühle hinaus in gemeinsamem, glühendem Wunsche geeinigt hatte, die Niederwerfung der Fremdherrschaft in unsern Nordmarken, schien durch eine verhängnißvolle Schicksalsfügung bestimmt, uns auf lange Zeit hin schlimmer als je zu entzweien. Für nicht Wenige unter uns wurden gerade unsere besten Stammeseigenschaften, unsere Ehrfurcht vor dem Rechte, unser Festhalten an der einmal ausgesprochenen Ueberzeugung zur Ursache des Irrthums, der uns die anhebende Lösung unseres nationalen Schicksalsräthsels nicht erkennen und nicht anerkennen ließ. In diese fieberhaft erregten, zwischen Freude und Verbitterung hin und her geworfenen Tage fiel das dreihundertjährige Erinnerungsfest an Shakespeare, den Engländer, dessen Landsleute auch damals bekanntlich nicht eben bemüht waren, ihren „deutschen Vettern" die befreundete Weltstellung der beiden Nationen, begründet wie sie ist, in Gemeinsamkeit der höchsten Interessen und in innerster Aehnlichkeit des Charakters und der Bildung, durch ihr augenblickliches Verhalten auch äußerlich zu bequemer und erfreulicher Anschauung zu bringen. So konnte von einer Feststimmung wie die, welche nur ein Lustrum früher die deutschen Stämme in jubelndem Chor zum Preise Schillers vereinigt hatte, die Rede nicht sein. Weit eher fand die Kritik sich herausgefordert, und schon ließen, hüben und drüben sich vereinzelt die Stimmen der neuen Propheten vernehmen, die seitdem nicht müde geworden sind, den Liebling unserer Jugenderinnerungen, den Vertrauten unseres reifenden Geisteslebens uns in einer „Wirklichkeit" vorzuführen, aus der der ganze nüchterne, herbe, starre Zug uns anblickte, der gewisse noch nicht ganz überwundene

Gegenströmungen unserer kämpfenden Uebergangszeit kennzeichnet. Unter diesen uns nicht verborgenen Verhältnissen bedachten wir uns gleichwohl keinen Augenblick, für ein vertieftes und erweitertes Shakespeare-Studium auch in Deutschland eine, über das literarisch-ästhetische Interesse weit hinaus gehende nationale Bedeutung in Anspruch zu nehmen. Diese sittliche und ächt volksthümliche Bedeutung aber, wir sahen und fühlten sie damals und sehen und fühlen sie noch heute in den beiden für uns unzweifelhaften Hauptfactoren der erfrischenden und erhebenden Wirkung, deren ein ernstliches Studium Shakespeare's, wo es nicht geradezu auf Verbildung oder Unfähigkeit stößt, vollkommen gewiß ist. Wir meinen dabei in erster Linie den Geist und den Muth der Wahrhaftigkeit, der tief innerlichen Abwendung von allem gleißnerischen Scheinwesen, von der gemalten und vergoldeten Lüge, der die gesammte Dichtung Shakespeare's durchdringt; sodann jenen brausenden Strom urgewaltiger Thatkraft, männlichster, entschlossenster Anfassung des Lebens, der fast in jeder Hauptscene, jeder Verwickelung und Lösung uns schüttelt, und dessen Rückschlag der unbefangene Leser auch da fühlt, wo Auge und Empfindung des Dichters sich in schwermüthigem Grübeln in die Nachtseite des Daseins versenkt. Bekanntlich hat das letztverflossene Jahrzehnt unter anderen wunderlichen Erscheinungen einer unklaren Uebergangszeit auch Shakespeare-Ausleger, und zwar recht vorlaute, hervortreten lassen, welche gerade in diesen Aufwallungen einer düsteren, gereizten Stimmung das Wesen des Dichters zu erkennen glaubten und Shakespeare zum sentimental-melancholischen Träumer, wenn nicht gar zum orthodox-pietistischen Moralprediger machten, und diese merkwürdige, „zeitgemäße“ Entdeckung unter selbstzufriedenen Ausfüllen gegen den „Pseudorationalismus“ und den „Materialismus“ der Zeit

in Scene setzten. Es wird von diesen Dingen später noch hie und da die Rede sein müssen. Hier nur das vorläufige Bekenntniß, daß der bewußte und überzeugte Gegensatz gegen diese Richtnng, sowie eine heilige Scheu vor der Einsperrung Shakespeare's in die unfruchtbaren Kategorien einer gelehrt thuenden, geistlosen System-Künstelei hier das Wort führt. Shakespeare ist für unsere, durch jedes Jahr weiteren Studiums und reiferer Lebenserfahrung neu gefestigte Ueberzeugung in erster Linie der dichterische Vertreter ächt-germanischer Wahrhaftigkeit, Gedankenkühnheit und schneidiger Thatkraft. Die ganze volle Energie der die Erscheinungswelt mit mächtigen Organen aufnehmenden und ihr vorurtheilslos, entschlossen auf den Grund blickenden Persönlichkeit kommt in seinen Schöpfungen zu künstlerischem Ausdruck. Und das ist unseres Erachtens wenigstens ebenso sehr wie seine wunderbare, allgemein anerkannte Sprachgewalt (um derentwillen ihn Masson mit glücklich gewähltem Ausdruck schlechthin the expresser nennt) sein Anspruch auf steigende volksthümliche Wirkung in der für uns anhebenden Entwickelungs-Epoche, deren Charakter als der eines männlichen, nüchternen, vielleicht hie und da an Härte streifenden, aber durchaus wahrhaftigen und gesunden Zusammennehmens der das reale Leben beherrschenden Kräfte schon jetzt bezeichnet werden darf. Diese Ueberzeugung hat uns denn auch ermuthigt, hier für ästhetisch-literarische Fragen das Wort zu erbitten*), während doch unserer Aller Seele in athemloser Spannung den beispiellosen welthistorischen Peripetieen des in Frankreich tobenden Riesenkampfes sich zuwendet, während dort das Reich der Lüge, des Scheins, der krankhaften Selbstüberhebung zusammenbricht unter den wuchtigen Schlägen

*) Wurde am 11. November 1870 gesprochen.

germanischer Kraft, während die Blüthe unserer Jugend, stark durch freudig-ernste Unterwerfung unter das Gesetz, täglich Dinge ausführt, vor denen die stolzesten Ueberlieferungen der Geschichte verbleichen. So gewiß es aber der Geist ist, der das Leben trägt und führt, so gewiß wendet jede verstärkte Lebensströmung mit instinctiver Neigung und schärferem Verständniß den ihr verwandten Kundgebungen des Geistes sich zu. Es müßte wundersam zugehen, wenn das neue Deutschland der entschlossenen, siegreichen Thatkraft, dem dichterischen Großmeister der heißblütigen Lebens-Energie nicht noch ein ganz anderes Interesse und Verständniß entgegen trüge, als weiland das grübelnde „Volk der Denker". Und so denken wir denn hier ein Wort über Shakespeare zu sagen, sicher, damit nicht auszubiegen aus der Geistesströmung dieses großen Jahres, sondern unterzutauchen in ihre reinsten und tiefsten Quellen. Freilich wird, was wir hier ausführen können, sich zu der Größe des Gegenstandes in gar bescheidenen Maaßen verhalten. Wer es unternimmt, in einigen Abendstunden über Shakespeare seine Meinung zu sagen, wird wohl thun, das schwere Gepäck und Rüstzeug des Literarhistorikers und Commentators großentheils daheim zu lassen, und je entschlossener er den Gegenstand von der rein menschlichen Seite faßt, je freier und unbefangener er seine persönliche Ueberzeugung zum Ausdrucke bringt, um so besser wird es für ihn für die Sache sein. Nicht Anderer Meinungen registriren, sondern die eigene selbstständig bekunen und begründen, Erinnerungen beleben und beleuchten, Perspectiven eröffnen, feste und ausgiebige Gesichtspuncte aufstellen, den liebevollen Dank für gehabte Genüsse darbringen und in Andern beleben, zu eigenem Sehen und Denken anregen: darauf wird es hier ankommen, weit eher als auf Wiederholung von bekannten Notizen und Thatsachen. Dabei

soll und wird, nicht nur den Auslegern Shakespeare's, sondern auch dem Dichter selbst gegenüber die unbedingte Freiheit und Unabhängigkeit des Urtheils gewahrt werden, welche die lebendige Seele der Untersuchung ist. Die Aufgabe dieser Vorträge wäre gelöst, wenn es gelänge, von Shakespeare's Erscheinung und Wesen, wie es in Folge jahrelanger, liebevoller Beschäftigung mit dem Dichter und unter dem Einflusse eigener, gereifter Lebenserfahrung in unserer Seele sich abgebildet hat, in großen, aber festen und bestimmten Umrissen eine deutliche Anschauung zu geben, die sich der prüfenden, sachkundigen Kontrole als das ehrlich erarbeitete Besitzthum eines, gewiß nicht unfehlbaren, aber aus wirklicher, innerer Erfahrung und lebendiger Ueberzeugung heraus sprechenden, der geistigen Wahlverwandtschaft mit dem Gegenstande nicht ganz entbehrenden Mannes erwiese. Materielle Zustimmung wäre nur da erwünscht, wo sie aus gleich lebendiger Ueberzeugung hervorginge. Wenn irgendwo, so ist in ästhetischen Dingen die durch eigene Arbeit gewonnene Anschauung, und wäre sie immerhin irrig, mehr werth, als die oberflächlich nachgesprochene Wahrheit, oder das, was einer gerade zu Worte gekommenen Mehrheit dafür gilt. Einzelausführungen und literarische Nachweise, die wir in dieser Generalbeichte über unsere Shakespeare-Anschauungen nicht geben können, bleiben der in der Vorbereitung begriffenen zweiten Ausgabe der „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke" aufbehalten.

Wir beginnen mit einigen orientirenden Bemerkungen über die Zeit und die Gesellschaft, der wir Shakespeare (oder doch gewiß das, was an ihm sterblich war) verdanken. War diese Zeit wirklich eine so gewaltige, wie enthusiastische Shakespeare-Ausleger sie zu schildern gewohnt sind? Konnte das rein Menschliche in ihren bevorzugten Söhnen sich iu

dem Grade entwickeln, den das classische, d. h. für alle anderen Zeiten wirksam und verständlich bleibende Kunstwerk voraussetzt? Und war die Kunst, welche sie vor Shakespeare's Auftreten erzeugt hatte und von der Shakespeare, in ihr wurzelnd, ausging, überhaupt der Stamm, der die köstliche Blüthe des Ideal-Schönen erzeugen konnte?

Es fehlt bekanntlich Viel daran, daß diese Fragen heute so einstimmig bejaht würden, wie die Romantiker, und dann besonders Gervinus es thaten. Weder das Zeitalter Shakespeare's, hat man eingewendet, habe den Anforderungen einer freien, gesunden menschlichen Entwickelung in so hervorragendem Grade entsprochen, wie die Enthusiasten gemeint haben, noch ganz besonders des Dichters persönliche Stellung zu dieser Zeit und in derselben. Es habe den Besten der Elisabethischen Epoche die reiche, humane Bildung, die freie Umschau, die treffliche wissenschaftliche Schulung gefehlt, deren sich die Dichter anderer Perioden, z. B. speciell unsere deutschen Classiker erfreuten. Die gerühmte, englische Freiheit jener Tage erweise sich bei näherer Betrachtung als ein Zustand arger, religiöser und politischer Zwangsherrschaft. Die wirkliche Elisabeth sei dem Bilde, welches Schiller von der eiteln, heuchlerischen, buhlerischen und grausamen gekrönten Kokette entwirft, im Grunde ähnlicher gewesen, als der Heldinn der englischen volksthümlichen Ueberlieferung und Dichtung, — von Jacob I., dem kleinlichpedantischen Despoten, nun gar nicht zu reden. Und Shakespeare selbst, weit entfernt, wenigstens auf der Bildungshöhe dieser Zeit zu stehen, sei sowohl dem besten Theile ihres Wissens, als namentlich ihren würdigsten, sittlichsten Bestrebungen fremd geblieben. Weder von philosophisch-theologischer noch von classisch-ästhetischer Bildung sei Viel in seinen Werken zu spüren, und für politische Freiheit, für Menschen- und

Volksrechte ergreife er nirgends das Wort. Kein Einziger der hervorragenden Charaktere, die er geschaffen, sei ein Held des Gedankens, der geistigen Arbeit, ein Streiter für das Gemeinwohl und die Menschheit: vielmehr seien sie alle ausschließlich mit ihren Liebschaften, ihrem Ehrgeiz, ihrer Eifer- und Rachsucht, ihren nächsten persönlichen Interessen beschäftigt. Und das sei freilich auch kein Wunder, denn das große Leben der Zeit, die Schauplätze, auf welchen dieselbe ihre Geistesschlachten schlug, seien dem Dichter leider ein fremdes Land geblieben. Mangel an Schulbildung, eine gedrückte bürgerliche Stellung, Unbekanntschaft mit dem Weltlauf und den thatsächlichen Lebensverhältnissen hätten seine Entwickelung gehindert oder verkrüppelt. Die Kunst, welche er zu seinem Beruf machte, weit entfernt als die köstliche Blüthe einer reichen Volksentwickelung gelten zu können, sei vielmehr verachtet gewesen und habe diese Verachtung durch Rohheit, Ungeschmack, ja Unsittlichkeit nicht selten verdient. Shakespeare's ganz eminente dichterische Darstellungsgabe, seine mächtige Phantasie, sein glühendes Gefühl, seine unvergleichliche Herrschaft über die Sprache namentlich zugegeben*), so fehle ihm doch dafür, was auch der Begabteste

---

*) Masson, in dem interessanten, hübsch geschriebenen Essay über Shakespeare und Goethe sagt über diesen Punkt sehr bezeichnend: Kein Mann, der je lebte, sagte so glänzende Dinge über alle Gegenstände; nie hatte ein Mensch die Fähigkeit, bei jeder Veranlassung eine solche Fluth der reichsten und tiefsten Rede aufsprudeln zu lassen. Niemand that es ihm gleich in der Kunst und Kraft, über eine gegebene Situation einen Erguß passender Geistesoffenbarung hinzuströmen. Ueberfluß, Leichtigkeit, eine Fülle von Worten, Klängen und Bildern, die, wäre der arbeitende Geist ein klein wenig minder herrlich, bisweilen sich in Großrednerei und Schwulst verlieren würde, sind die charakteristischen Zeichen von Shakespeare's Styl, da ist Nichts unterdrückt, Nichts ausgelassen, Nichts beschränkt." Im Uebrigen gehört Masson

nur von der Gesellschaft empfangen kann: Kenntnisse, vielseitige Bildung, feiner Geschmack. Es sei eine verkehrte, phantastische Uebertreibung, ihn als den typischen Dichter einer reifen, großen Zeit, wohl gar als den Dichter an und für sich, als das unerreichbare höchste Kunstideal zu verehren. Es fehlt nicht viel, daß Goethe's Tasso nicht am Ende noch über den Hamlet gesetzt würde. Es kommt nicht gerade der bekannte „betrunkene Wilde" Voltaire's wieder zum Vorschein. Aber an die Stelle des tiefsinnigen, dichterischen Weisen, der Herzen und Nieren prüft und aller Geheimnisse der Menschenseele kundig ist, tritt der geniale, skrupellose Theater-Dichter, der dreiste, glückliche „Macher", der geschickte Bearbeiter, wenn nicht geradezu Plünderer der Chroniken, der Romane, der Novellen, ja der Dramen seiner Zeitgenossen, der Schmeichler hochadliger Bon-Vivants, seiner Mäcene, der Mann, der die Hand auf Alles legte, was ihm dienen konnte, meisterhafte Effectscenen zu schreiben verstand, an deren Uebereinstimmung mit dem Gesammt-Plane ihm im Grunde wenig genug lag, („gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken, das Publikum wird es euch doch zerpflücken"): mit einem Worte, das gefeierte Ideal unserer classischen und romantischen Jahrzehnte, der Urtypus dichterischen Vermögens, vor dem selbst die culturhistorisch-moralisirende Kritik der dann folgenden gelehrten Uebergangszeit

auch zu der wunderlichen neuen Secte von Shakespeare-Verehrern, die den Dichter von Heinrich IV., Heinrich V., Richard III., Cäsar, Coriolan, Macbeth, Othello 2c. wegen einiger nachdenklichen Sonette und einiger ergreifenden Betrachtungen über menschliche Hinfälligkeit und Verderbtheit, die sich in einer kleinen Gruppe seiner Dramen finden, für einen melancholischen, vom thätigen Leben abgewandten Träumer und Denker, wenn nicht gar für einen asketischen, kirchlich-rechtgläubigen Moralisten erklären möchten!

die Fahne senkte, er muß die Ueberschwänglichkeiten seiner Verehrer jetzt damit büßen, daß eine ernüchterte, „realistische" Auffassung ihn unter dem Beifalle der zur Abwechselung sich auch einmal wieder zum Worte meldenden Verehrer des classischen französischen Formalismus allenfalls noch für einen genialen Tagesschriftsteller einer halbbarbarischen Zeit gelten läßt, deren allerbeste Seiten ihm ohnehin fremd blieben, sintemal er sich um classische Gelehrsamkeit nicht viel mehr gekümmert habe als um die Kirchenreformation und die englische Verfassung. Daß andere Stimmen ihn dafür zum Kirchenlicht und zum poetischen Verkünder der orthodox-protestantischen Heilsordnung machen, kann uns, die wir uns von jeher zumeist an seiner fröhlichen, wahrhaftigen Mannhaftigkeit erquickten, für den Eindruck dieser „realistischen" Enthüllungen nur wenig entschädigen, zumal für unsern „Pseudorationalismus" und „Materialismus" (!) dabei mancher liebevoll-christliche Fußtritt abfällt. Wir werden uns, auf die Gefahr hin, deren noch mehrere zu verdienen, schon auf eigene Hand mit dem „Realismus" auseinandersetzen müssen, der zudem so schlimm gar nicht ist, wie er sich anstellt, und den wir in seinen Grenzen ganz gern respectiren. Shakespeare gehört eben zu den Erscheinungen, die eine durchaus unabhängige, um keinerlei Ueberlieferung und Autorität bekümmerte Betrachtung von den verschiedensten Seiten her nicht nur ertragen, sondern derselben sehr nothwendig bedürfen, da man ihrer Vielseitigkeit von einem einzelnen Beobachtungspuncte aus nicht gerecht werden kann. Unbedingt abzuweisen ist nur der Fanatismus, die fixe Idee des Systems, sei sie ästhetisch, philosophisch, politisch oder theologisch gefärbt. Der Dichter als solcher spricht immer zum Menschen, nicht zur Secte oder zur Schule, und nur der unbefangene, freimüthige, gegen sich und Andere wahrhafte

Mensch, der frei heraus sagt, was er fühlt, wird zu seiner richtigen Würdigung beitragen können.

So sei denn hier, den „realistischen" Bedenken gegenüber, ohne Weiteres zugegeben, ja betont, daß Shakespeare's Zeit, Land und Gesellschaft gewiß weit davon entfernt waren, für ein Ideal menschlicher Freiheit, Bildung und Glückseligkeit im Sinne eines Liberalen oder gar eines religiösen Freidenkers unserer Tage gelten zu können. Es hat bekanntlich, und das ist den enthusiastischen Verehrern Shakespeare's ebenso wenig verborgen geblieben, wie anderen in englischer Geschichte einigermaßen belesenen Leuten, es hat keine Epoche seitdem wieder gegeben, in der Alt-England so nahe daran schien, dem System des festländischen Absolutismus zu verfallen, als die Zeiten der Tudors: des schlauen, kaltblütigen, sparsamen Heinrichs VII. (Richmond), des prächtigen, sinnlichen, gewaltthätigen Heinrichs VIII., der erbittert-fanatischen Maria, und selbst der hochsinnigen, aber auch hochfahrenden und leidenschaftlichen Elisabeth. Die Bürgerkriege des fünfzehnten Jahrhunderts hatten die Macht der englischen Barone nicht weniger gebrochen, als die Politik Ludwigs XI. und Ferdinand des Katholischen die des Feudaladels in Frankreich und Spanien. Nicht ohne Grund zählten die Zeitgenossen den klugen, festen Politiker, der auf dem Schlachtfelde von Bosworth die Erbschaft der beiden Rosen antrat, neben jenen Beherrschern der beiden anderen europäischen Westmächte zu den „drei Magiern" des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Macht des dritten Standes, der Communen, in England immerhin schon festgewurzelt, so weit es um den Haushalt und die tägliche Lebensordnung der Gemeinde sich handelte, war von durchgreifender politischer Tragweite, von entscheidendem Einfluß auf die großen Angelegenheiten des Landes doch noch weit entfernt, und konnte der Krone gegen-

über die eingetretene Schwächung des hohen Adels noch nicht übertragen. Die Reformation der Kirche, mit ihren tiefgreifenden Folgen für Familienleben, Sitte, Denkweise, Wissenschaft und Kunst, gilt uns heute zu Tage mit gutem Grunde für einen mächtigen Hebel auch der bürgerlichen Freiheit. Den Zeitgenossen Luthers und Calvins hätte man es in manchem Lande und bei manchen Begebenheiten, zumal in England unter Heinrich VIII., nicht verübeln dürfen, wenn sie ihnen vielmehr als deren bedenklichste Gefährdung erschienen wäre: denn weit entfernt, das unveräußerliche Recht des Gewissens in jedem einzelnen Gliede der Kirche anzuerkennen, gab sie vielmehr zunächst in fast orientalischer Weise die dem Papste entrissene Autorität in die Hände des Königs. Wohl hatte England schon im vierzehnten Jahrhundert seinen Wiclef, im fünfzehnten seinen Wat Tyler gehabt; es war die Wiege des reformatorischen Gedankens und hatte das erste Vorspiel der später so zahlreichen Versuche gesehen, denselben auf revolutionärem Wege ins Politische zu übersetzen. Als dann aber die Frucht des Zeitalters in Deutschland zur Reife kam, als Luther gegen Rom auftrat, „weil es ihm weder sicher noch räthlich schien, gegen das Gewissen zu thun", da war es doch bekanntlich zunächst weder reformatorische Gedankenkühnheit noch Glaubenseifer, sondern eine souveräne Laune des in Anna Boweleyn verliebten Königs, welche die englische Kirche von Rom losriß, um — sie dem König-Bischof zu überliefern. Der „reformirende" Monarch ging in seinen formellen Ansprüchen an die Gewissen sogar weiter, als die alte Kirche es in den Tagen ihrer stolzesten Herrschaft für klug erachtet hatte. Nicht die majestätische Ueberlieferung der Jahrhunderte, sondern eine willkürliche Auswahl krausester und widerspruchsvoller Dogmen und Vorschriften war es, welche die berüchtigten sechs Artikel von

1540, unter Zustimmung des Parlaments, den „freien Britten" fortan zu glauben befahlen. Das Privatgebet im stillen Kämmerlein wurde auf des Königs Gebetbuch angewiesen. Zwei Zeugen, welche auf Ketzerei aussagten, konnten den unbescholtensten, regelmäßigsten Kirchgänger und Beter der Strenge des Gesetzes überliefern. Man weiß, wie des theologisirenden König Blaubarts letzte Gemahlin, Katharina Parr, nur mit Mühe und durch große Klugheit und Besonnenheit den Fallstricken entging, welche Heinrich in seinen verfänglichen Fragen, im vertraulichen Gespräche ihr legte. Und nach Heinrichs VIII. Tode wurde das wohl anders, aber vor der Hand nicht viel besser. Eduard VI. schaffte die sechs Artikel ab und ließ die Katholiken köpfen. Eduards Schwester Maria verbrannte dafür möglichst viele Protestanten. Elisabeth verfolgte Katholiken und protestantische Dissenters mit gleich harten Gesetzen, und ließ nur ihre bischöfliche Hochkirche gelten. Und das Alles hat, wie man weiß, bei den „freien Britten" des sechszehnten Jahrhunderts, wenigstens bei der großen, maßgebenden Mehrzahl des Volkes, keinen nennenswerthen Widerstand gefunden. Auch sonst sind so ziemlich alle Freiheiten und Bürgschaften, mit welchen Gesetz und Herkommen schon damals den Engländer schützend umgaben, in nicht wenigen Einzelfällen von den Tudors straflos verletzt worden. Verhaftungen ohne Angabe des Grundes, Anwendung der Folter, Ausnahmsgerichte kommen selbst in Elisabeths glänzendsten Tagen vor, um von den Gewaltacten Heinrichs VIII. und Marias nicht zu sprechen. Die Kirchenzucht wurde strenger gehabt als jemals in katholischen Ländern, bis zur Führung polizeilicher Register über den Kirchenbesuch der Privatleute und Erhebung von beträchtlichen Geldstrafen für Versäumnisse. Mißliebige Schriftsteller liefen Gefahr, Nase und Ohren zu verlieren

und vom Büttel am Pranger zur Vorsicht gemahnt zu werden. Das Parlament mußte sich gelegentlich Dinge sagen lassen, wie sie in der Blüthezeit des Bundestages der zahmste deutsche Landtag nicht zu hören bekam. So 1601 die bekannte königliche Botschaft: „Unumschränkte Fürsten, wie die Monarchen von England, wären eine Art Gottheit auf Erden. Es wäre vergebens, die Hände der Königinn durch Gesetze binden zu wollen, weil sie selbige durch ihre lossprechende Gewalt nach Belieben beseitigen könne.“ Man weiß, wie unmittelbar darauf die Stuarts mit diesen Grundsätzen Ernst machten, und wie sie darüber zu Falle kamen. Wie kam es doch nun, daß die Opposition, welche sich von vorne herein, wenn auch nicht gleich siegreich, gegen sie erhob, vor Elisabeth kaum den Blick zu erheben wagte? Wie ging es zu, daß aus den Reihen glänzender, hochgebildeter Cavaliere, gediegener Staatsmänner, tüchtiger Gelehrter, genialer, oft bis zum Uebermuth lebenslustiger und kecker Dichter und Schriftsteller, deren Namen in ihren Annalen glänzen, kaum je ein Wort ernsten Widerspruchs sich gegen solche Machtansprüche erhob, oder doch, daß die Einzelnen, welche ja einmal, meist aus rein persönlichen Gründen sich auflehnten (wie Essex), an der loyalen Haltung der großen Mehrzahl sofort zu Grunde gingen? Und wie ist die Abwesenheit dessen, was man etwa liberal-politische Färbung nennen könnte, in der schönen Literatur der Elisabethischen Epoche, und speciell bei Shakespeare, mit den üblichen Lobpreisungen jener Tage als einer Zeit freien, geistigen Aufschwunges vereinbar?

Unseres Erachtens haben wir hier eines der zahllosen Beispiele vor uns, in denen die Geschichte die Warnung einschärft, lebendige Organismen nicht nach abstracten Formeln zu beurtheilen. Was die neuere Reaction gegen die Ueberschwänglichkeit des Sheakespeare-Enthusiasmus über diese

Dinge vorgebracht hat, ist nicht im Stande gewesen, unsere Ueberzeugung zu ändern, dahin gehend, daß Sheakespeare im Ganzen und Großen nicht etwa trotz seines Zeitalters, sondern zu gutem Theile unter dessen höchst förderlichen Einflüssen die gerade seinem Talente und Charakter entsprechende Wirksamkeit entfalten konnte; daß er seine Zeit und sein Volk, wenn auch nicht in allen, so doch in sehr wesentlichen Beziehungen voll und glänzend vertritt, und daß es ihm schwer, wenn nicht unmöglich geworden sein möchte, in mancher vielfach reicher entwickelten oder tiefer bewegten Epoche, z. B. in dem sein Alles an die kirchlich-politische Reform setzenden siebzehnten Jahrhundert, oder in der gegenwärtigen Blüthezeit der materiellen Arbeit, der historischen und Naturwissenschaften, der über jede Einzelkraft weit hinaus gewachsenen Massen-Effecte, die Töne zu finden, die Gestalten zu schaffen, durch die er am eindringlichsten unser Herz berührt.

Vor Allem: Das eigentliche Element der künstlerisch gestaltenden Kraft, die es durchaus mit organischem, in leicht zu überblickende und zu durchschauende Formen gekleidetem Leben zu thun hat, sind ebenso wenig die Zeiten titanischer Kämpfe, als Epochen träger, stagnirender Ruhe. Der schaffende Künstler bedarf, wie der theilnehmend genießende Kunstfreund, des freien, unbefangenen Blickes ebenso wie der warmen, lebendigen Theilnahme an den Dingen. Jene ästhetische Stimmung, in der, um mit Schiller zu sprechen, „der Spieltrieb" seine Wunder wirkt, sie pflegt nur an den Ufern des in gemäßigtem Behagen dahinfluthenden Lebensstromes zu gedeihen. Nicht die Tropen noch die Pole, sondern die gemäßigten Zonen sind die Heimath des Schönen; nicht der glühende, gewitterreiche Hochsommer noch der starrende Winter des Völkerlebens, sondern die schwellende, dem Sommer vorausgehende Frühlingszeit, und wohl auch die milden, heiteren Tage des

beginnenden Herbstes lassen die schönsten Kunstblüthen erstehen. Solche Herbstblüthen sind u. a. Horaz und Virgil. Unter den Frühlingsblumen im Dichtergarten der Menschheit möchte nach Homer wohl Shakespeare, wenn nicht die formenreinste und idealste, so doch gewiß die farbenprächtigste und am kräftigsten duftende sein. Daß aber eine Frühlingsepoche, die solche Blumen sich erschließen läßt, im Leben eines Volkes möglich werde, das hängt wenig oder gar nicht von der Form der Regierung ab, auch nicht von der politischen Bildung und Gesinnung des Volkes, selbst nicht einmal von der moralischen Trefflichkeit der Regierenden und ihrer einzelnen Handlungen. Viel wichtiger ist jene Gesundheit und normale Thätigkeit des Gesellschaftsorganismus, die in einer instinctiven Uebereinstimmung der maßgebenden Factoren sich ausspricht: das in der Luft liegende, Alles beherrschende und durchdringende Gefühl, daß es vorwärts geht, daß in wesentlichen Dingen auf diese oder jene Weise das Gute und Nöthige geschieht, daß die Entwickelung, um es kurz zu sagen, sich im aufsteigenden Knoten bewegt. Es will uns bedünken, als müßte es heute in Deutschland schon um ein gutes Stück leichter sein, das zu begreifen, als in der Zeit der Conflicte und der Paragraphen-Auslegung. Elisabeths Zeitalter aber besteht vor dem ruhigen historischen Urtheil wie wenig andere die hier angedeutete Probe.

Denn, um der staatlichen Zustände zuerst zu gedenken, so sind vor Allem die hochfahrenden Proclamationen und Edicte der Tudors, der ganze Kanzleistyl der Zeit, nicht nach heutigem Maßstabe zu messen. Jeder Anspruch, im öffentlichen wie im Privatleben, erhält seine praktische Bedeutung nicht sowohl durch die formelle Anerkennung, die er findet, oder durch die Unumwundenheit, mit der er sich ausspricht, als durch die zwingende Gewalt, welche dem Fordernden zur

Seite steht und die er geltend zu machen geneigt und gewohnt ist. Und diese zwingende Gewalt fehlte den despotischen Gelüsten der Tudors fast immer und überall, wo ernstliche Interessen weiter Kreise in Frage kamen. Sie hatten eben kein, oder so gut als kein stehendes, nur von ihnen abhängiges Heer, wie es damals in Frankreich und in der spanisch-österreichischen Monarchie schon in ganz respectabeln Anfängen bestand. Wie man weiß, hatte es einen verhängnißvollen Augenblick gegeben, in welchem die Landesvertretung, so viel an ihr lag, die Schlinge sich um den Hals legte, da das Parlament (1540) bei Auslieferung des Kirchenvermögens an den „reformirenden" König sich die Unterhaltung eines stehenden Heeres von 40,000 Mann zu Fuß und 3000 Reitern versprechen ließ. Zum Glück machte aber die Prachtliebe und Unwirthschaftlichkeit des Königs gut, was die Vorsicht der Gemeinen versäumt hatte. Die Klostergüter gingen in glänzendem Hofhalt und freigebigen Spenden an Günstlinge darauf, und mit der Armee blieb es beim Alten. Nach wie vor mußte die englische Krone, wenn sie Krieg führen wollte, sich an die Loyalität ihrer Unterthanen wenden. Man weiß, wie Elisabeth in der Krisis von 1588, als die spanische Armada zu bekämpfen war, die Londoner City um 15 Schiffe und 5000 Mann ersuchte und wie der Lord-Mayor und der Gemeinderath die Königinn zwei Tage später „demüthigst" um Annahme von 30 Schiffen und 10,000 Mann ersuchte, „als eines Zeichens ihrer vollkommenen Liebe und Unterwürfigkeit" — wozu denn Mac-Aulay bemerkt: „Leute, die solche Zeichen von Unterwürfigkeit geben konnten, waren nicht ungestraft schlecht zu regieren". Elisabeth ließ ihre despotischen Launen oft hart genug an ihren Hofleuten, Beamten und Günstlingen aus. Dem Volk, den großen, wohl gefestigten Corporationen des Landes gegenüber war ihr Verfahren in wichtigen An-

gelegenheiten ebenso besonnen und rücksichtsvoll, wie ihre Proclamationen hochfahrend und herrisch. Jenes Parlament von 1601, dem sie die neue Lehre von der „irdischen Gottheit", genannt Königinn von England, anzuhören gab, erlaubte sich noch keinen formellen Widerspruch gegen diese Theorie, wie später die Parlamente Karls I. Nichtsdestoweniger ging es entschlossen mit Untersuchung der concreten Mißbräuche vor, namentlich gegen die Handelsmonopole, zu deren Verleihung an Günstlinge die Schwäche der alternden Königin sich seit einigen Jahren mehr als billig herbeigelassen hatte, und eine ernste Vorstellung und Bitte hatte sofortige Abhülfe zur Folge, nebst „herzlichem Dank an ihre treuen Gemeinen, die ihrer Einsicht zu Hülfe gekommen".

Und freilich war diese Einsicht selten in dem Falle, solcher Hülfe ernstlich zu bedürfen. Sicher und kühn wußte die Regierung der Königin in den schweren Welthändeln der Zeit, so weit es um große und entscheidende Fragen sich handelte fast immer das Rechte zu treffen. Während Religions- und Verfassungskämpfe das Festland zerrissen, während der Kirchenstreit in Deutschland der nationalen und staatlichen Einheit den Rest gab, in Frankreich die letzten Grundlagen verfassungsmäßiger Freiheit zerstörte, während Spanien seine Hülfsquellen im Kampfe für ein fanatisches System erschöpfte, wurde England, unaufhaltsam wachsend an Wohlstand und Macht, die Hoffnung der Bedrängten, das Juvel und die feste Burg der protestantisch-germanischen Cultur. Elisabeths Zollgesetze und ihre wohlberechnete Gastfreundlichkeit gegen Fremde, zumal deutsche und niederländische Geschäftsleute, Künstler, Handwerker machten England zur Erbinn des hanseatischen Handels und des deutsch-niederländischen Gewerbfleißes; glückliche Seezüge gegen Spanien hoben das Kraftgefühl, den Unternehmungsgeist, öffneten der englischen Flagge

das atlantische Meer („die spanische See") und die jenseits desselben sich immer weiter ausdehnende neu entdeckte Welt. London, mit fast einer halben Million Einwohner, erhob sich zur weitaus größten und blühendsten europäischen Stadt. Eine öffentliche Sicherheit, wie damals noch kein anderes Land sie genoß, ließ auch den Landbau sich freudigst entwickeln. Die letzten Spuren der Leibeigenschaft verschwanden in England zur nämlichen Zeit, da die Katastrophen des großen Bauernkrieges den deutschen, arbeitenden Landmann unter das härteste Joch beugten, das er noch jemals getragen. Shakespeare hatte in der That das Glück, einem Volke anzugehören, welches seine heran reifende Kraft zum erstenmal auf der ihm von der Natur angewiesenen Bahn, von Jahrhunderte lang ertragenen Hindernissen und Ablenkungen endlich befreit, siegeskräftig regte. Die Tyrannei der Tudors hochfahrend und hart wie sie sein mochte, traf im Verhältnisse nur Wenige, meist Solche, die, von Ehrgeiz oder Gewinnsucht getrieben, sich ihr freiwillig preisgaben. Die Vortheile einer starken, verständigen, nationalen Regierung kamen dem ganzen Volke zu Gute. Es ist auf Elisabeths England anwendbar, was Johnson von der dramatischen Kunst seiner Zeit sagt: „Es glich einem edeln Renner, der den Zaum und den lenkenden Knaben willig erträgt, um leichter das Ziel zu erreichen.

Aber der geistige Druck? die Kirchenzucht? die rohe Behandlung mißliebiger Schriftsteller? die Rechtlosigkeit gerade der darstellenden Künstler, zu denen Shakespeare gehörte? Haben solche Zustände nicht von jeher theils Fanatiker, theils feige Schmeichler erzeugt? Und ist der Dichter Heinrichs VIII., des Sommernachtstraums, der Sonnette von dem Vorwurfe freizusprechen, daß er diesen unerfreulichen Zeitströmungen gelegentlich nachgab, so gut wie Horaz, Virgil, Boileau und Racine?

Ueber diesen letzten Punct wird später besonders zu sprechen sein. Hier zunächst eine Bemerkung über die religiöse Atmosphäre der Elisabethischen Zeit, die wir für gerechte Beurtheilung und Verständniß Shakespeare's nothwendig erachten.

Es scheint uns nämlich die Vermuthung kaum zu gewagt, daß Shakespeare's Dichtungen ihre unverwüstliche Jugendkraft kaum so vollständig bewahrt haben, vielmehr so gut wie Miltons erhabene Schöpfungen längst auf einen „Achtungserfolg" in engeren Kreisen beschränkt sein würden, wenn die englische Reformation ein Menschenalter früher jene entscheidende Wendung zu theokratisch-republikanischem Freiheitstreben genommen hätte, der sie im siebzehnten Jahrhundert ihre blutigen Triumphe verdankte, und deren Nachwirkungen noch heute, im Guten und Bösen, zu großem Theile die Physiognomie der englischen Gesellschaft bestimmen.

Das beginnende sechszehnte Jahrhundert fand bekanntlich die öffentliche Meinung Englands gegen die Mißbräuche der verweltlichten, gewinn- und herrschsüchtigen Kirche nicht weniger feindlich gestimmt, als die der andern germanischen, und selbst der meisten romanischen und slavischen Länder: sonst hätte Heinrich VIII. es denn auch wohl bleiben lassen müssen, um eines schönen Weibes willen dem Papst den Gehorsam aufzukündigen und das Kirchengut an sich zu reißen. Wenige Monate, ehe Luther seine Sätze in Wittenberg anschlug, perhorrescirte ein englischer Bischof öffentlich die Londoner Geschwornen wegen ihres notorischen Priesterhasses: „Wenn Abel ein Priester wäre, würden sie ihn als Mörder Kains verurtheilen." Solche Stimmung herrschte längst in vielen und einflußreichen englischen Kreisen. Aber man faßte die Sache im Allgemeinen noch mehr vom weltlich-praktischen, als vom philosophisch-theologischen Standpuncte auf. Die Interessen-

frage ging, dem angelsächsisch-normännischen Volkscharakter entsprechend, dem Principienstreite vorauf. Es geht ein Zug derben, kühlen Humors durch jene lange Reihe von poetischen und prosaischen Kundgebungen, in welchen von des alten Chaucers Schwänken an bis zu den tendenziösen Interluden der Reformationszeit Alt-England den Römlingen seine Meinung sagte. Lange faßte man die Sache mit dem Verstande an, von der weltlichen Seite, ehe endlich der reformatorische Gedanke auch das kühle angelsächsische Blut ernstlich erhitzte und dem Volke in das Gewissen schlug. Um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts schrieb Cardinal Bentivoglio, päpstlicher Legat in London, nach Rom: er rechne in England etwa ein Dreißigstel eifrige Katholiken, vier Fünftel des Volkes aber halte er für so gesonnen, daß sie ohne Widerstand den katholischen oder den protestantischen Gottesdienst besuchen würden, wie eben die Regierung es wünsche. Den Rest hätten die eifrigen Protestanten gebildet. Es war das übrigens nicht etwa frivole Irreligiosität, sondern eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die geheimnißvollen und langweiligen Subtilitäten der zeitgenössischen Theologie. Man hielt sich im Allgemeinen einfach und unbefangen an die Grundlehren des Christenthums, welche allen Kirchen und Confessionen gemeinsam sind, ohne sich über die Mysterien der „Unterscheidungslehren" den Kopf zu zerbrechen; und wenn die bürgerliche Gesellschaft ihren gewohnten guten Gang ging und die Ansprüche der Geistlichkeit dem Lande nicht geradezu gefährlich wurden, nahm man königliche Verordnungen über Kirchgang, Ceremonieen, Gebetbücher eben als Acte der obrigkeitlichen Gewalt hin, die zur hergebrachten Ordnung gehörten und um die es einen ernstlichen Kampf auf alle Fälle kaum lohnte. Erst als Spanien das Banner der päpstlichen Religion gegen England erhob, als man in den Streitern Roms auf allen Meeren,

in den Niederlanden, in Irland den Landesfeind zu bekämpfen hatte, nahm der Ruf No Popery seinen düstern, leidenschaftlichen Charakter an, und dann dauerte es noch fast ein volles Menschenalter, bis die religiösen Fragen an sich den Engländern Herzenssache wurden, und in den Mittelpunct des nationalen Bewußtseins bestimmend und umgestaltend vordrangen.

Das mag man nun, je nach Gemüthsanlage und religiöser Ueberzeugung, loben oder bedauern: soviel ist unschwer zu erkennen, daß eine solche Stimmung der Geister dem dramatischen Dichter zu Gute kommen mußte, in dessen Art es wesentlich liegt, die ganze Mannigfaltigkeit des Lebens auf sich einwirken zu lassen, das Menschliche in allen wechselnden Formen und Hüllen zu erkennen, und es darzustellen, nicht wie ein Sachwalter mit leidenschaftlicher Parteinahme, sondern mit der Würde und Ruhe des Richters. Wie hat man sich über Shakespeare's gelassen große Auffassung religiöser und kirchlicher Dinge den Kopf zerbrochen! Wie hat man den Dichter, bei dem frivole Mißachtung kirchlicher Dinge eben so wenig vorkommt, als irgend eine leidenschaftliche Theilnahme für das herrschende System, wohl gar zum heimlichen Katholiken gemacht! Und doch liegt die Erklärung jener im sechszehnten Jahrhundert allerdings auffallenden Verbindung von religiöser Gesinnung, oder doch ganz gewiß kirchlichem Anstande und dogmatischem Indifferentismus nahe genug. Sie tritt bei Shakespeare nur großartiger, in reineren Verhältnissen und Umrissen auf, als bei seinen weniger glücklich begabten Zeitgenossen; aber sie ist weit entfernt, ihm ausschließlich anzugehören. Solche Stimmungen waren nicht unnatürlich in einem Lande, dessen kirchliche Bewegung zur Zeit die Tiefen des Volksgeistes noch nicht erfaßt hatte, während ein brausendes, reiches Leben auf allen Gebieten der materiellen

und der geistigen Arbeit so wie des geselligen Lebensgenusses das Interesse in andere Bahnen lenkte, und der geistigen Kraft mit einer Fülle von Anregungen und Hülfsmitteln entgegen kam.

Es tritt hier die Frage des vielerörterten „Naturalismus“ Shakespeare's an uns heran. Bekanntlich ist jeder Fortschritt, den die Shakespeare-Studien machen, ein Grund mehr, sie in der Hauptsache verneinend zu beantworten, insofern sie nämlich darauf hinausginge, den Dichter von den natürlichen Gesetzen menschlicher Entwickelung, von dem Gesetze der Nachahmung und des Lernens, loszulösen und aus ihm ein vom Himmel gefallenes Urgenie, ein Naturproduct höherer Ordnung zu machen. Was wir von den uns in der Zeit nahestehenden großen Dichtern unseres Volks im Einzelnen, Schritt für Schritt, nachweisen können, nämlich die vielfache Bedingtheit auch des größten Talents, auch des Genies, durch die Formen und den Bildungsschatz seiner Zeit: das tritt auch in Bezug auf Shakespeare nur deutlicher hervor, je mehr sich die Quellen durch den nicht genug zu schätzenden, opferfreudigen Fleiß der englischen Sammler und Forscher erschließen, und einen genauen Einblick in das geistige und gesellige Leben der Elisabethischen Epoche gestatten. Shakespeare hat so gut wie andere Sterbliche sehen, lesen, nachahmen müssen, ehe er selbstständig schaffen lernte. Wenn er in seiner Vollkraft und in seinen glücklichen Weihestunden eine Kühnheit und Tiefe des Gedankens, eine Reinheit der Anschauung und vor Allem eine Fülle des dichterischen Gestaltens erreichte, welche die überschwänglichsten Kundgebungen seiner Bewunderer zu rechtfertigen scheint, so wurzelt er dafür in seinen Anfängen sehr tief und fest in dem Boden der englischen Ueberlieferungen seiner Zeit, und deren eigenthümliche Lebens- und Kunstformen haben selbst seinen besten Werken

immer noch einen nicht unbeträchtlichen, so zu sagen sterblichen Theil beigemischt. Die meisten Mißverständnisse und Widersprüche, welche uns in der Auffassung des Dichters begegnen (so weit sie nicht nur subjectiver Natur, Ausdruck von Parteimeinungen, persönlichen Stimmungen oder der bloßen Originalitäts- und Widerspruchs-Lust sind), haben in der mangelhaften Kenntniß oder Beachtung jener verschiedenen Elemente ihren Grund. Eine gründliche und unparteiische Würdigung Shakespeare's ist darum nur auf historischem Wege möglich: auf einem Wege, den freilich Niemand für den Andern gehen kann und dessen mühsame Windungen außerhalb der Grenzen eines kurzen populären Vertrages liegen. Aber einige Andeutungen zu geben und leitende Gesichtspunkte aufzustellen wird auch hier versucht werden dürfen.

So sei denn daran erinnert, daß Shakespeare, als er gegen Ende der achtziger Jahre nach London ging, in ein reich entwickeltes Geistesleben eintrat, in welchem neben der ernsten Wissenschaft und neben vielgestaltigen Schöpfungen der epischen und zumal der lyrischen Dichtkunst, eine leidenschaftliche Vorliebe für die Genüsse dramatischer Vorstellungen und eine derselben entgegenkommende massenhafte Production auf diesem Gebiete in den Vordergrund tritt. Zum großen Theile trugen diese Kunstwerke so zu sagen noch die Eierschalen an sich, Erinnerungen an die naturwüchsige, formlose Kunst des Mittelalters, an welche sie anknüpften. Jenes Ammergauer Passionsspiel, das noch im vorigen Sommer Neugierige von weit und breit in dem entlegenen baierischen Alpenthale versammelte, ist der letzte noch lebendige, wenn auch außerordentlich modernisirte, so doch noch erkennbare Ausläufer einer Kunstgattung, welche, gewürzt durch derbe Scherzscenen im Styl unserer Jahrmarkts- und Puppentheater, drei Jahrhunderte lang dem dramatischen Unterhal-

tungsbedürfnisse unserer Vorfahren genügte. Wie das Theater der Hellenen war das des christlichen Mittelalters eine Tochter des Cultus, ein nach und nach überkräftig entwickelter, dann vom Stamme ganz gelöster Zweig des um sinnliche Anschaulichkeit bemühten Gottesdienstes; wie jenes rang es seine Kunstform langsam und mühevoll von der des Epos und der des Liedes, diesen Urformen des dichterischen Schaffens los. Es ist ein weiter Weg von dem byzantinischen Priester, der das Evangelium oder die Heiligenlegende vortrug, während die des Lesens unkundigen Gläubigen zuhörend sich an dem entsprechenden Bilde auf der Rückseite des Buches ergötzten, bis zu Shakespeares Hamlet und Julius Cäsar. Und doch läßt sich auf diesem Wege jede Etappe mit Sicherheit verfolgen. Zuerst einfache, nachahmende Schaustellungen während des Gottesdienstes, zur Stärkung der Andacht: das Grab Christi, die Kreuzigung, die Krippe mit den anbetenden Magiern, wie wir sie hie und da in den Kirchen des alten Cultus noch heute sehen; dann Scenen aus Legenden, Martyrien der Heiligen, zusammenhängende Darstellungen aus der heiligen Geschichte, erst in den Kirchen, dann neben denselben auf den Kirchhöfen, endlich in profanen Localitäten oder auf besonders aufgeführten Gerüsten, auf öffentlichen Straßen und Plätzen. Die Ausführenden ursprünglich Geistliche, dann feste Genossenschaften von Frommen, Laien, Pilgern; häufig, zumal in England, auch die Zünfte der Handwerker, später die Gilden der Advocatenschreiber. Die begleitenden Worte, Erzählung und Dialog, sind zuerst einfach die des Evangeliums oder der Legende, dann freie, weitschweifige Ausführungen des Textes, untermischt mit Liedern. Sehr früh zeigen sich heitere Einlagen, derbe Scherzscenen, wie das Abwechselungsbedürfniß und die frische Lebenslust jugendkräftiger Völker sie verlangte, die Kirche in ihrer Weisheit und

Menschenkenntniß gern gestattete. Endlich, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts und im Verlaufe des funfzehnten, bezeichnete die Liebhaberei für endlose, lehrhafte dramatische Allegorieen (Moralitäten) den ersten, massenhaften Einbruch des kritischen, abstracten Gedankens in die Phantasie- und Gemüthswelt der volksthümlichen Religionsauffassung. Das ist im Ganzen und Großen die dem ganzen christlichen Abendlande gemeinsame Entwickelung des mittelalterlichen Dramas, in „Mysterien", Miracle-Plays, Farces, Sotties, Moralitäten und Fastnachtsspielen. In dem durch die Normannen französirten England fanden diese Belustigungen schon im 12. Jahrhundert Eingang, wie sich aus Kloster-Rechnungen nachweisen läßt, wenn auch die Stücke der drei großen uns erhaltenen Sammlungen, die Miracle-Plays von Chester und Coventry, sowie die Townsley-Mysterien wohl über das Ende des 14. Jahrhunderts, die Geburtszeit der englischen Literatursprache, nicht hinausgehen. In ächt angelsächsisch-niederdeutscher Schalkhaftigkeit und Gutmüthigkeit, wenn auch oft derb genug, ist das komische Element in ihnen, gerade wie in Shakespeare's Dramen und Tragödien, mitten unter den ernsten Scenen vertreten. Es ist bezeichnend und ächt deutsch, daß der Teufel, der Vater des Bösen, durchaus von dieser Seite, als „dummer Teufel" gefaßt wird. („Euer Leben lang seid wahr, und lacht des Teufels!") So wird auch, ganz wie bei Hans Sachs, auf „Kains und seiner Rotte" Kosten gelacht, nicht minder über die würfelnden, trinkenden, fluchenden Kriegsknechte am Fuße des Kreuzes, so wie über den Schöpsendieb unter den Hirten auf dem Felde zu Bethlehem, in der heiligen Nacht. Am lustigsten aber geht es, wie billig, bei Vater Noah her, dem christlichen Bacchus. Sein Hauswesen, wie das anderer, weniger berühmter Zechbrüder, ist gerade kein Ehrenspiegel für Eheleute. Als er in die Arche steigen

will, läßt sich die Gattinn durch die hereinbrechende Sündfluth in ihrem Kramen und Schwatzen nicht stören, und der Erzvater muß das Grundthema von Petruccio's Ehephilosophie theoretisch und praktisch ausführen, um die Abreise durchzusetzen. Im Stalle zu Bethlehem wird das Christkindlein ganz harmlos mit Kirschen, Aepfeln, einem Balle, einem Nußhaken, ja mit einem Paar getragener Hosen beschenkt, und während die Engel gloria in excelsis singen, schmausen die Hirten nach gut englischer Sitte Lancashire-Kuchen und Halton-Ale. Und wie hier der derbe, volksthümliche Humor, so macht in den englischen Moralitäten des funfzehnten Jahrhunderts die scharfe, grübelnde Charakterzeichnung des englischen Nationaldrama's ihre ersten Vorstudien. Nichts Trockeneres und Abstoßenderes bekanntlich, nach dem heutigen Maßstabe gemessen, als die wenig variirende Grundanlage dieser scholastischen Stücke: Veranschaulichung der christlichen Heilsordnung, Glaubens- und Sittenlehre (nicht mehr der heiligen Geschichte) ist die Aufgabe, welche die Dichter sich stellen. Wir sind in jenes Zeitalter des Grübelns, des Denkens eingetreten, an dessen Ausgange die Reformation auf uns wartet. Die „Natur" (um doch ein Beispiel anzuführen) beginnt in der nach ihr genannten „Moralität" von Medwell mit einer schwungvollen Schilderung ihrer eigenen Herrlichkeit. Dann übergiebt sie den jugendlichen „Menschen", der „Vernunft" und der „Sinnlichkeit". Die letztere siegt, mit Hülfe der „Welt". „Unschuld" und „Vernunft" werden zur Hölle geschickt. „Stolz" tritt als Führer des „Menschen" an ihre Stelle. Bald sehen wir seinen Zögling von den „sieben Todsünden" umgeben, die sich aber nach Kräften unter erschlichene ehrliche Namen verstecken. Sie kämpfen mit der „Vernunft", bis das „Alter" herein tritt und äußerlich Frieden stiftet. Nun aber drohen

„Geiz" und „Neid" mit neuen Gefahren, bis endlich „Glaube" und „Standhaftigkeit" den „Menschen" retten, und ein wackeres Liedchen (a goodly ballad) aller Mitspielenden das Stück fröhlich beendigt. So gaben die ästhetisch angeregten Literaten des fünfzehnten Jahrhunderts, meistens angehende Advocaten und Richter, unsern Auscultatoren und Referendarien vergleichbar, ihre Gelehrsamkeit, ihren Witz, und ihre rechtgläubigen Grundsätze zum Besten. Aber es blieb nicht bei diesen steifen Schulexercitien. Einmal angeregt, ging der Geist der prüfenden und kritischen Menschenbeobachtung bald einen Schritt weiter. Am Ende des funfzehnten, am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts beginnt man die Kreise der Darstellung enger und enger zu ziehen, wobei sie denn an Deutlichkeit und Farbe gewinnen, was an Ausdehnung verloren geht. Einzelne, individuell gefärbte Fehler und Gebrechen treten an die Stelle der kanonischen Todsünden, und die Träger derselben entwickeln sich allmählich zu wirklichen, dem zeitgenössischen Leben nachgebildeten Personen. Der Stutzer, der Wucherer, der Schlemmer, der Heuchler werden auf die Bühne gebracht an Stelle der allegorischen Gestalten der Eitelkeit, des Geizes, der Ueppigkeit. Dann treten, schon in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, in der Zeit Heinrichs VIII. bestimmte, mit ihren Eigennamen bezeichnete Personen für diese Gattungs-Typen auf, und damit sind die rohen Anfänge der Charakterkomödie gegeben: freilich vorerst noch ohne zusammenhängende, folgerichtig durchgeführte Handlung, mehr einzelne, lustige und charakteristische Scenen, lose an einander gereiht, als vollständige Stücke. Die „Interludes" von John Heywood, dem seiner Zeit viel bewunderter Hofkünstler, Dichter, Musiker, Geschichten-Erzähler Heinrichs VIII. vertreten diesen wesentlichen Fortschritt. Es sind dramatische Scherze, ur-

sprünglich zur Ausfüllung von Pausen bei Hoffestlichkeiten bestimmt, nicht ohne Witz, oft mit recht derber Satire gewürzt. Heywood war guter Katholik und ging deswegen später außer Landes. Das hinderte ihn aber nicht, (z. B. in dem Zwischenspiel vom Ablaßkrämer, dem Mönch, dem Pfarrer und Nachbar Pratte) unter den Reliquien mit denen der Ablaßkrämer den Leuten das Geld abnimmt, u. a. die große Zehe der heiligen Dreifaltigkeit aufzuführen, sowie den „Kinnbacken von Allerheiligen“ oder „das französische Sommerhütchen der heiligen Jungfrau“.

Dies waren, in ihren Grundzügen, die nationalen Elemente, mit welchen das englische Drama in jene wunderbare Umbildungs- und Entwickelungszeit eintrat, welche, zwischen den funfziger und achtziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts, dem Auftreten Shakespeare's unmittelbar voranging. Wie in Frankreich und in Deutschland ergoß sich, stärker und stärker, der Strom der classischen Bildung über Schule und Leben, zunächst freilich der höheren Stände. Das Latein-Sprechen und Griechisch-Lesen ward selbst in der vornehmen Damenwelt Mode. Man erinnert sich, wie des gelehrten Roger Asham treffliche Schülerinnen, Jane Gray, die „neuntägige Königin“ und Elisabeth selbst mit glänzendem Beispiele vorangingen. Jane Gray kannte den Urtext des neuen Testaments besser als die Geistlichen, welche während ihres Processes mit ihr zu disputiren pflegten, und Elisabeth fand noch in späteren Jahren Unterhaltung daran, des Plutarch Schrift von der Neugier ins Englische zu übersetzen. Das Latein, und zwar das der Classiker, von der Aristokratie geschätzt und geübt, drang von den Universitäten bis in die gewöhnlichen Stadtschulen vor. Die Phantasie und das Gedächtniß der Gebildeten und derer, die dafür gelten wollten, füllten sich mit Vorstellungen und Redewendungen,

die man den alten Dichtern entnahm. Seit Heinrichs VII. Zeit ging es bei keinem Feste mehr ohne allerlei classisch-mythologische Schaustellungen und Mummereien ab. Die olympischen Göttergestalten und das Heer der von ihnen beherrschten Dämonen gewannen den Vortritt vor den frostig-sinnreichen Allegorieen und den Schalksnarren, an denen das ausgehende Mittelalter seine Freude hatte. England folgte hierin dem unwiderstehlichen Zuge, welcher seit der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts in von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich steigernder Kraft das westliche Europa bewegte. Dabei aber bewährte es, selbst vor Italien und Frankreich, und ganz besonders vor Deutschland, die verhältnißmäßige Stärke und Reife seines nationalen Geistes durch eine bemerkenswerthe Selbstständigkeit, welche es mitten in dieser Fluth fremdländischer Bildungselemente zu bewahren verstand. Während Deutschland lateinisch sprach, lateinisch schrieb, lateinisch zu dichten sich mühte, und darüber, trotz Luthers glänzendem Beispiele, die Pflege der heimischen Sprache und Kunst für lange hin als Nebensache behandelte, wußte man in England schon am Ende des sechszehnten Jahrhunderts durch zahlreiche und zu gutem Theile treffliche Uebersetzungen den Alten jene volksthümliche Bildungskraft abzugewinnen, welche sie für uns erst durch die Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts erhielten. England hatte schon zu Shakespeare's Zeit seine, formell bis heute mustergültige Homerübersetzung, die von Chapman. Als Shakespeare seine Römerdramen schrieb, stand ihm der vortreffliche englische Plutarch von North (Frankreich hatte freilich auch schon seinen Amyot) zu Gebote. Unter den alten Dramatikern waren es Plautus, Terenz, dann der rhetorisch-sentimentale Euripides und der schwungvoll-declamirende Seneca, welche man, als der modernen Auffassung am leichtesten zugänglich, zuerst übertrug und eifrig

studirte. Es konnte dann auch nicht fehlen, daß Versuche einer mechanischen Nachahmung der Alten, wie sie in Frankreich schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts das volksthümliche, mittelalterliche Drama verdrängten, auch in England auftraten. Schon im Jahre 1561 gab Sir Thomas Sackville (später Lord Buckhurst genannt), in seinem Ferrex und Porrex (oder Gorboduc) das erste englische Muster einer in einheitlicher Handlung sich bewegenden, von allen komischen Einschiebseln befreiten und in dem gleichmäßigen Tone pathetischen Vortrages gehaltenen „regelmäßigen Tragödie", „voll von Staatsgesprächen und schönen Phrasen, bis zu Seneca's Höhe sich aufschwingend, auch „von trefflicher Moral", wie Philipp Sidney in seiner „Vertheidigung der Dichtkunst" nicht ohne Grund von ihr rühmt. Aber die fremde Pflanze schlug in dem altenglischen Boden keine rechte Wurzel; sie blieb eine angestaunte Zierblume in dem Treibhause der aristokratischen Bildung. Die urgermanische, durch den normännisch-französischen Zusatz nicht sich selbst entfremdete, sondern nur schneller und vielseitiger entwickelte Art des Volks verlangte wahres Gefühl, Aufregung, Handlung, buntes, wirkliches Leben, und ließ sich von der Schulgelehrsamkeit Nichts weismachen, was ihrer Art zu sehen und zu empfinden widersprochen hätte. So ließ man sich in England durch das Beispiel und die Zucht der Alten wohl, bis auf einen gewissen Punct, zu Maaß und Ordnung verweisen. Man lernte eine einigermaßen übersichtliche Handlung schätzen, zu massenhafte und fremdartige Einschiebsel vermeiden; man gab der Sprache Würde, und namentlich pathetischen Schwung, von letzterem oft genug nur zuviel. Aber die freie Bewegung, die energische Charakteristik, an der man seine Freude hatte, mochte man für bequemere Uebersichtlichkeit und gleichmäßigen Anstand nicht daransetzen; der abmessende

und wägende Verstand gewann in poetischen Dingen über Leidenschaft und Phantasie nicht die Herrschaft, die er unter den Auspicien der französischen Akademie und des französischen Hofes auf dem Festlande so lange und so langweilig geübt hat. Getragen von einer steigenden, fast leidenschaftlichen Vorliebe des Publikums für die Genüsse der Schaubühne (wir kommen auf diesen Punct noch zu sprechen), erhob sich unmittelbar vor Shakespeare's Auftreten eine ganze Reihe frischer Talente, verwegene poetische Waghälse, zumeist auch im Leben wilde, übermüthige Gesellen, deren Schöpfungen zwar die besseren Arbeiten Shakespeare's niemals, auch nicht annähernd, erreichen, in denen aber alle eigenthümlichen Grundzüge von Shakespeare's Manier, alle Formen der Shakespeare'schen Darstellungsweise sich bereits in einer Fülle und Vollständigkeit entwickelt finden, welche bei jedem Fortschritte, den die Kenntniß dieser Literatur macht, überraschender hervortritt. Da sind unter den Tragikern neben Greene und Peele vor Allem Kyd, der Verfasser der „spanischen Tragödie" und Christopher Marlowe, der Dichter des Tamerlan, des Juden von Malta, des Faust, die Erfinder furchtbarer Gräuelscenen, die Virtuosen schwungvoller, feuriger und oft genug hochtrabend schwülstiger Declamation, verwandter mit Shakespeare's Anfängen, als es idealistischen Gläubigen der Lehre von dem über Zeit und Menschen frei einherschwebenden Genius bequem sein kann. Es pulsirt ein mächtiges, ursprüngliches, seiner selbst frohes und gewisses Leben in diesen Dichtungen. Aber es geht durch sie auch oft genug ein unheimlicher, roher Zug, eine Freude an Blutvergießen und Gewaltthat; die Leidenschaft tobt mit der fessellosen Wildheit des Elementes, die Kraft ringt mit der Kraft, der unbarmherzige „Kampf um's Dasein" wird in Scene gesetzt; rücksichtslose Selbstsucht setzt aus Ehrgeiz, Liebe, Rache

die Handlung in Bewegung. Man muß sich daran erinnern, um nicht verstimmt zu werden, daß die Dichter für ein Geschlecht schrieben, welches, im Vollgefühl ungebrochener Lebensfülle, und ohne Zweifel an seinem Rechte und seiner Kraft, einem unversöhnlichen, rücksichtslosen Feinde, dem an Weltherrschaft gewöhnten Rom und seinen Verbündeten sich gegenüber wußte, und welchem die Verfeinerung unserer Sitten, die Milde unserer Gesetze fremd waren. Noch waren die Scheiterhaufen der katholischen Maria nicht lange erloschen; noch war die Erinnerung an den tragischen Untergang von vier Königinnen (Anna Bowleyn, Katharina Howard, Jane Gray, Maria Stuart) im Volke lebendig. Wie viel edles Blut war auf den Richtplätzen des Tower geflossen! Peinvolle Hinrichtungen, Verstümmelungen, öffentliche Züchtigungen, eine wahre Andacht der Rache und der Freude am Leiden des Sünders waren der theologisch beeinflußten Justiz des sechszehnten Jahrhunderts in allen Ländern, und nicht am wenigsten in England, nur zu geläufig. Dazu kam die Aufregung des furchtbaren und langwierigen Kampfes gegen Spanien, das Beispiel eines tödtlich gehaßten Feindes, die Gewaltthätigkeiten eines seeräuberischen Parteigängerkrieges auf allen Meeren. Einem Geschlechte, dem solche Dinge Alltägliches waren, konnte man auch auf der Bühne Scenen vorführen, welche beinahe so grausig waren wie das, was uns, den humanen Kindern des neunzehnten Jahrhunderts, täglich unsere Zeitungen erzählen*). Da überfällt, um ein Beispiel anzuführen, in der „spanischen Tragödie" der eifersüchtige Liebhaber seinen glücklichen Nebenbuhler im schönsten Moment eines Schäferstündchens, hängt ihn an einen Baum und ersticht ihn dann bedächtig und mit Wollust. Ein pein-

*) Während des Winterfeldzuges von 1870 geschrieben.

lich Befragter beißt sich die Zunge ab, verschluckt sie, um einem Geständnisse zu entgehen, und bringt dann mit einem Federmesser zwei Könige und sich selbst ums Leben. Den vor den Augen der Zuschauer hingeschlachteten Opfern der tragischen Muse dictirt die gespenstige Gestalt der „Rache“, mit der Pein und dem Tode des Körpers noch nicht zufriedengestellt, eine Reihe von Höllenstrafen für ihre Seelen. In dem „König Kambyses“ von Preston wird der falsche Smerdis auf offener Scene geschunden. Aber all das ist im Grunde nicht ärger als die Scene des Titus Andronicus, in der die an Händen und Füßen verstümmelte Lavinia das Blut-Becken hält, während ihr Vater die beiden Prinzen, an denen sie gerächt werden soll, kunstgerecht abzuschlachten sich anschickt. In den Stücken Marlowe's geht es bekanntlich oft noch maßloser zu. Eine reiche und kühne, aber oft ins Ueberschwängliche ausartende Sprache entspricht solcher Ueberspannung des Gefühls und der Handlung, in den Jugendarbeiten Shakespeare's und bei seinen Vorgängern. Das sind nun Alles gewiß Fehler, arge Fehler, aber es sind jene Fehler der überschwellenden Kraft, die der Blüthe und Reife der Kunst vorausgehen, wie die Frühlingsstürme dem Sommer. Sie verhalten sich zu Shakespeare's unsterblichen Leistungen, wie die Geschmacklosigkeiten unserer Sturm- und Drangperiode zu den Meisterwerken unseres classischen Jahrzehnts — und schon neben ihnen fehlt es nicht an trefflichen Zügen feiner und energischer Charakterzeichnung, die Shakespeare's Leistungen auf diesem Gebiete wenigstens anzukündigen scheinen. Daneben gewann das Lustspiel unter Einwirkung der classischen Studien an künstlerischer Form, ohne seinen nationalen, stark realistischen Charakter einen Augenblick aufzugeben. Die ersten Versuche, wie Udalls „Ralph Royster Doyster“ und Bille's „Frau Gurtons Nadel“ bestreiten die Kosten der

Unterhaltung noch mit allerderbsten Späßen, einer über die Scherzscenen der „Zwischenspiele" kaum hinaus wachsenden Handlung und einer Sprache, an welche bei Shakespeare etwa nur die Kärrner-Scenen in Heinrich IV. erinnern. Aber bei „Lily", dem vielbewunderten Lehrer und Meister des gezierten, höfischen Salontones unter Elisabeth, finden sich bereits ganz wesentliche Züge der Shakespeare'schen Komödie entwickelt: der pointirte Dialog, die stacheligen Wortspiele, die reiche und wahre Charakterzeichnung. Man wird namentlich „Alexander und Kampaspe", selbst nach „Was ihr wollt" mit Vergnügen lesen*). Ein mächtiger Zug zur Satire, häufig in köstlichem, ursprünglichem Humor aufsprudelnd, ging, wie man weiß, durch das ganze sechszehnte Jahrhundert, und in Kunst und Sitte der englischen Gesellschaft gelangte er aus leicht erkennbaren Ursachen zu ganz besonders reichem und wirksamem Ausdruck. Es war nicht mehr der derbe, aber harmlose Spaß, den sich das Mittelalter gegen seine Würdenträger erlaubte. Die Zeit war reformatorisch, in ihren Extremen revolutionär geworden, und bald thaten es die Vertheidiger der überlieferten Zustände an Leidenschaft den Angreifern zuvor. Der Spott steigerte sich oft genug zum grimmigen Hohn, die Satire war die Einleitung zum Kampf auf Leben und Tod. Aber auch dabei blieb England vor seinen festländischen Stammgenossen und Nachbarn noch lange bevorzugt. In Deutschland wurde der Volkshumor durch die Blutströme der Bauernkriege für lange Zeit gedämpft. Frankreich verlernte den harmlosen Spaß unter der Herrschaft der Meuchelmörder und Giftmischer, welche die Bartholomäus-Nacht in seine Geschichte einzeichnete. So schlimm

---

*) Vergl. meine „Vorlesungen über Shakespeare ꝛc." Theil 3. pag. 23—34.

konnte es in England nicht kommen, wenigstens nicht, so lange Elisabeth lebte. Wenn die Köpfe ehrgeiziger Barone lose genug auf den Schultern saßen, so waren dafür die Rechtsverhältnisse des Bürgers, des Bauers, der großen Mehrzahl des Volkes, im Ganzen gesund und gesichert, und den Kirchenzwang fühlte man, wie oben ausgeführt, nicht eben tief, weil die religiöse Bewegung überhaupt noch nicht den Kern des Volkslebens ergriffen hatte. So entging die Satire vor der Hand noch der Gefahr der Verbitterung, unter deren eisigem Hauche bald nach Shakespeare's Zeit auch in England die Blüthe der nationalen Dichtung verdarb. Man war vergleichsweise wohlhabend, man fühlte sich stark und sicher, fand eine Freude am Leben. Der wild aufregende Kampf der Zeit ging noch mehr nach Außen, gegen den Spanier, gegen Rom, als nach Innen. Noch blühte und duftete der bunte Kranz guter, lustiger Festfreude, mit welchem altgermanische Volkssitte, von der Kirche klüglich geduldet, während der Jahrhunderte des Mittelalters das gesammte Leben durchflochten hatte. Noch tanzte das Landvolk um den Maibaum, dessen Schmuck Robin Hood, Mariana, die Maikönigin, und in ihrem Gefolge Bruder Puck, Little John, mit dem Dragon und dem Hobby Horse aus dem Walde holten. Noch galt es nicht für Sünde, am Sylvester- oder Epiphanias-Abend oder am Faschings-Dienstag lustige Mummerei zu treiben. Noch lebte ferner lebendig und frisch, aber ohne zu schrecken, der uralte, poetische Aberglaube des Sachsenstammes. Elfen, Hexen, Gespenster und Elementargeister standen dem Dichter zu Gebote als fertige, Jedermann verständliche Typen von unfehlbarer Wirkung, zu freier künstlerischer Verwendung. Der Ritter warf den Kaufmann nicht mehr auf der Landstraße nieder und hatte nicht mehr die Macht, den Bauer zu plagen. Aber Einfluß im Staate und in der Gesellschaft, mannhafte

Würde und phantastischen Glanz der Erscheinung hatte sich der Adel bewahrt. Das Leben, mächtig bewegt, aber zunächst mehr durch reale Interessen als durch die Gewalt des abstracten Gedankens, gab der Entfaltung der Persönlichkeit weiten Spielraum; und die Persönlichkeit, in ihrer endlos mannigfaltigen Offenbarung, ist das eigentliche Gebiet des dramatischen Dichters, nicht das Schattenreich der Gedanken. Das mögen jene Beurtheiler bedenken, die es Shakespeare als einen Mangel anrechnen, daß seine Helden durchweg von Leidenschaften und Interessen bewegt werden, nicht Principien vertreten, daß er keinen Posa und — keinen Uriel Akosta gezeichnet hat. Den reichen Schätzen des Alterthums standen Shakespeare's Zeitgenossen gegenüber, ich möchte beinahe sagen wie das glückliche Kind der Weihnachtsbescheerung: bewundernd, unbefangen genießend, aber durchaus nicht kritisch sondernd und sichtend, für den Dichter soviel baarer Gewinn, wie für den Historiker, den Philosophen, den Politiker bedenklich Mit einem Worte: Shakespeare's Zeit, Land, Volk war mit nichten das Ideal einer wohlgeordneten Gesellschaft auf der Höhe der Civilisation; sie zeigt schroffe Ecken und dunkle Schlagschatten genug. Aber sie war reich an Leben und Kraft, aufstrebend, ein Tummelplatz starker Persönlichkeiten und Leidenschaften, überschüttet von bedeutenden, naiv aufgenommenen und zunächst instinctiv genossenen und verarbeiteten Anregungen mannigfacher Art. Ihre Dichtkunst war maßlos, zwischen Rohheit und Affectation schwankend, aber voll enthusiastischen Selbstvertrauens, und bei allem äußerlichen Aufputz fremdländischer Gelehrsamkeit im innersten Kern durchaus volksthümlich und darum der Entwickelung fähig. So waren die Elemente vorhanden, die der Funken des Genies gestalten konnte und gestaltet hat, wenn auch keineswegs zu harmonischen, durchsichtig einheitlichen Kunstwerken, so doch zu den reichsten,

am tieffsten angelegten, gewaltigsten und rührendsten dichterischen Abbildern menschlischen Strebens, Leidens und Genießens, welche die Welt jemals gesehen. Was wir von dem äußerlichen und innerlichen Verlauf dieses Dichterlebens wissen und von den besonderen Bedingungen, unter denen sich seine Entwickelung in Kunst und Gesellschaft vollzog, davon soll demnächst die Rede sein.

Zweiter Vortrag.

Shakespeare's Leben. — Seine Abstammung, Jugend, Erziehung, Familienverhältnisse. — Die Bühnenzustände, unter denen er wirkte. — Seine Erfolge. — Was wir von seinem Gemüthsleben wissen. — Die Sonnette und ihre Deutung.

In großen Zügen versuchte der erste dieser Vorträge die religiösen, politischen, gesellschaftlichen, literarischen Zustände zu zeichnen, inmitten deren Shakespeare sich entwickeln und wirken sollte. Es darf nun nicht unterlassen werden, auf die persönliche Seite dieser Entwickelung, wenn der Ausdruck erlaubt ist, einen Blick zu werfen, ehe wir es unternehmen, in der Welt seines geistigen Schaffens uns zurecht zu finden. William Shakespeare, der strebende, irrende, kämpfende, genießende Mensch, soll uns so nahe treten, als die auf uns gekommene, kritisch gesichtete Ueberlieferung es gestattet. Freilich ist jenes „so nahe" bekanntlich als eine sehr ernstliche Einschränkung zu nehmen.

Seit die Literaturgeschichte unter uns Deutschen, und zum besten Theile durch uns Deutsche eine Wissenschaft wurde, gelten die Werke der Dichter uns nicht mehr als

selbstständige, nach einem absoluten Maßstabe zu messende Größen, sondern als die Blüthen, welche eine bestimmte Phase des Culturlebens in bestimmten Persönlichkeiten hervortrieb, und für deren tieferes Verständniß und vollen Genuß deshalb die Kenntniß und richtige Erwägung dieser beiden Factoren wenigstens ebenso nothwendig ist, als ein von ähnlichen Erzeugnissen anderer Zeiten und von allgemeiner Betrachtung und Erwägung der Natur menschlichen Empfindens abgeleitetes Grundgesetz des dichterisch Schönen. Dem entsprechend haben wir neben der ästhetischen und der culturhistorischen die biographische Seite der Literaturgeschichte mit besonderer Vorliebe entwickelt. Wenn ein Menschenwerk unserer Betrachtung werth scheint, ruhen wir nicht, bis der Werkmeister uns Rede steht. Er muß hervor aus allen Verstecken, in welchen seine Bescheidenheit oder andere Gründe ihn flüchten ließen. Wir müssen erfahren wie er aussah, wie er erzogen wurde, wie er lebte, nicht nur was er las und studirte, sondern auch was er aß und trank, was, und ganz besonders wen er liebte und haßte. Was er dem Freunde, der Geliebten vertraute, die Literaturgeschichte muß es erfahren. Seine Frau wird ihre Ehe- und Wirthschaftsgeheimnisse vergebens vor dem Blick des Biographen verhüllen. Seine Kinder, seine Freunde, seine Vorgesetzten, Nachbarn, Verleger werden erbarmungslos in den Kreis dieser Nachforschungen gezogen, bis wir Zeugen geworden sind seines ganzen Dichtens und Trachtens, seine Gedanken im Entstehen belauschen und am Ende viel genauer wissen als er selbst, was er beabsichtigte, indem er dies Thema wählte, diesen Vers schrieb, welcher Stimmungen Spiegel, welcher Kräfte Werkzeug er war. Wie diese Methode auf die Zeitgenossen unserer classischen Epoche angewandt ist und wird, dafür zeugen die Kataloge unserer Messen und Bibliotheken. Es ist dabei viel Staub aufgewirbelt, viel

Papier verdorben, viel Klatsch herumgetragen, viel Ueberflüssiges und Unnützes gesagt und geschrieben, aber auch über Vieles treffliche, fruchtbare Einsicht verbreitet worden. Es hat sich neben philisterhafter, wenn nicht geradezu scheelsüchtiger Anekdotenkrämerei auch eine Vertrautheit der Gebildeten mit den Helden unserer Geistessiege entwickelt, die ein gewaltiges Element unseres nationalen Zusammenhanges und unserer Kraft geworden ist, und die im fernern Lauf der Zeiten hoffentlich das Ihrige thun wird, um uns vor dem Zurücksinken in Barbarei und Schwäche bewahren zu helfen. Es fehlt nun bekanntlich sehr viel, daß diese national-deutsche Wißbegierde durch beglaubigte Mittheilungen, welche sich auf Shakespeare, den größten Dichtergenius der germanischen Race beziehen, auch nur annähernd so befriedigt würde, wie in der Geschichte etwa unserer oder der neuern englischen hervorragenden Dichter. Die Nachrichten sind, trotz des rühmlichsten, ausdauerndsten Fleißes der englischen Forscher, unvollständig und dürftig, und die unerschöpflichen Hypothesen der Ausleger (neuerdings scheinen die englischen noch kühner und phantastischer zu werden, als die deutschen) haben diesem Uebelstande nicht abhelfen können. Dem „Mythus von Shakespeare" steht noch immer keine auch nur annähernd vollständige Lebensgeschichte gegenüber, und wie man weiß, hat ein vielgenannter Dilettant der Shakespeare-Kritik von diesem Mangel sogar Veranlassung genommen, unsere Verehrung des Dichters überhaupt der Uebertreibung zu zeihen, und ihr die „kühle Gleichgültigkeit" seiner Zeitgenossen als die richtigere Stimmung entgegen zu halten. Große Gelehrte der Zeit Shakespeare's, so erinnert man uns, erwähnen den Dichter gar nicht in ihren Schriften; die Königinn Elisabeth, pedantisch, eitel und herzlos wie sie nun einmal war, zog gelehrte Poetaster ihm vor; König Jacob verweigerte ihm

das von den Dichtern eifrig erstrebte Amt des master of the revels (des königlichen Festordners), die nächste Generation vergaß ihn beinahe und die älteste Lebensbeschreibung, die wir von ihm besitzen, erschien 1709, beinahe 100 Jahre nach seinem Tode, und entnahm ihren Stoff weit weniger ächten Actenstücken, als unverbürgter, anekdotischer Ueberlieferung. Erst die neuere, namentlich die englische Forschung hat einen festen Boden von einigermaßen beglaubigten Thatsachen zu schaffen gesucht, und es ist auch dabei wenig genug herausgekommen. Begründen diese Umstände nun in der That einen Zweifel an der Bedeutsamkeit Shakespeare's für seine Zeitgenossen, an der durchschlagenden Wirkung seiner Dichtung, so lange er lebte? Die Frage wäre ohne Bedenken zu bejahen, wenn es gestattet wäre, den Maßstab unserer literarischen Vielgeschäftigkeit und Industrie an das sechszehnte Jahrhundert anzulegen. So aber lebte Shakespeare, wenn auch gewiß in einem Zeitalter mannigfachster und schöpferischer geistiger Arbeit, so doch kaum unter den ersten Anfängen jener geschäftlichen Entwickelung des geistigen Verkehrs, die heut zu Tage mit fast beängstigender Massenarbeit den Stoff der Erkenntniß aus allen Weiten herbeiführt, und in alle Höhen und Tiefen der Gesellschaft verbreitet. Es war ein Zeitalter der Reformatoren, der Entdecker, der Staatsmänner, Krieger, Dichter, nicht der Zeitungsschreiber und Encyclopädisten. Der schöpferische, enthusiastische Gedanke erhob sich mit vulcanischer Gewalt aus den Tiefen des Volkslebens, aber die Kritik, die historische Kenntniß, der Geist des Sammelns, Vergleichens, Urtheilens, war noch in der Kindheit. Man hatte den Staat und die Kirche neu einzurichten, eine neue Welt zu entdecken und zu erobern, die ästhetischen Schätze des Alterthums zu heben und zugänglich zu machen; man ergötzte sich an neu entstehenden Kunstwerken, welche

mit denen der Alten rühmlichst wetteiferten. Man tauchte tiefer in die Geheimnisse des Lebens, wurde mit seinen Schmerzen und Freuden vertrauter. Aber man hatte im Ganzen so wenig Geschick als Neigung, um, so zu sagen, das Inventarium dieser ungeheuern Arbeit zu führen. Die neue Bildung entbehrte noch der breiten, massenhaften Unterlage einer zum Gemeingute von Millionen gewordenen Erkenntniß und Geistesübung, welche den eigenthümlichen, in den Gesammtergebnissen so großartigen, und in den hervorragenden Einzelerscheinungen vielfach so nüchternen und gedrückten Charakter der neuen Cultur bedingt. Dazu begann in Shakespeare's letzten Lebensjahren, und vollzog sich in den vier ersten Jahrzehnten nach seinem Tode, wie man weiß, eine schwere und gründliche Umbildung der englischen Gesellschaft. Mächtiger Aufschwung des politischen Rechts- und Freiheits-Instincts, sittliche Sammlung und Festigung und materieller Fortschritt wurde, theuer genug, wenn auch vielleicht nicht zu theuer, bezahlt mit starrer Einseitigkeit des Fühlens und Denkens, mit Herzenshärtigkeit und geistlichem Hochmuth, mit Abwendung von freier, schöner Menschlichkeit; die Kunst ward gemein, das Leben ward nüchtern. Die Schatten, welche sich über Shakespeare's letzten Dichtungen schon sichtlich zusammenziehen, dehnten sich für lange Zeit dunkel nachtend über Englands Gesellschaft aus. Shakespeare's nächste Nachkommen hatten Dringenderes zu thun, als das Andenken von Komödiendichtern zu sichern und zu feiern. Während in einem Theile der Gesellschaft die Lebensfreude in Gemeinheit und Ueppigkeit, die Anhänglichkeit an die Formen und Ueberlieferungen Alt-Englands in starren, cavaliermäßigen Trotz gegen den Geist des Jahrhunderts ausartete, ging das Streben der besten Kräfte dahin, die alte Kirche zu zerstören, die alte Sitte zu vernichten, aus dem fröhlichen, ritterlichen

Volke Elisabeths ein Volk von politischen, frommen, festen, klugen Geschäftsleuten zu machen. Ueberdies darf nicht übersehen werden, daß Shakespeare offenbar nicht zu jener Art von Künstlern gehört hat, welche durch die Excentricität ihres Lebens der Nüchternheit ihrer Werke nachzuhelfen bemüht ist. Sein Leben, auf dem Grunde eines durchaus gesunden, ächten germanischen Charakters consequent entwickelt, hat sicher den Freunden mehr Grund zur Freude, als der Menge zum Klatsch und zur Verwunderung gegeben. Wir finden sogar Spuren, welche mit Wahrscheinlichkeit darauf hinweisen, daß seine ländlichen Neigungen und seine wirthschaftlichen Talente bei gewissen „Genies" seiner Zeit Anstoß erregten. Und so ist denn seine Person wohl von vorn herein für das große Publikum bescheiden hinter seine Werke zurückgetreten, zugänglich nur für nähere Freunde, und einer behaglichen, unabhängigen Zurückgezogenheit vor den Aufregungen der großen Gesellschaft den Vorzug gebend; und seine Lebensgeschichte ist, trotz aller Anstrengungen, welche liebevollster Forschergeist ihr seit einem Jahrhundert zugewandt hat*), bis jetzt über die Bedeutung eines aus der bunten Zauberwelt seiner Dichtung hie und da auftauchenden Hintergrundes kaum hinausgekommen. Doch auch so besitzt sie eine Anziehungskraft, die mit der wachsenden Wirksamkeit der Shakespeare'schen Dichtung immer noch zunimmt.

William Shakespeare ist einem in der englischen Grafschaft Warwickshire, recht in der Mitte des Landes, seit dem vierzehnten Jahrhunderte nachweisbar angesessenen bürgerlichen Geschlechte entsprossen. Seine Vorfahren lagen

*) Cf. J. O. Halliwell, the life of W. Sh. 1848.
J. P. Collier, life of Sh. 1854.
A. Dyce, some account etc. 1864.

theils städtischen Gewerben ob, theils waren sie kleinere Pächter und Grundbesitzer. Nach einer Ueberlieferung hatte ein Vorfahr des Dichters im Jahre 1485 bei Bosworth gegen Richard III. mitgefochten und war dafür von Heinrich VII. mit einem Wappen bedacht worden, welches Shakespeare's, des Dichters, Vater sich später erneuern ließ. Es steht damit keineswegs im Widerspruch, daß wir Shakespeare's Großvater als Pächter in Snitterfield auf den Gütern des Sir Robert Arden finden, denn schon im 14. und 15. Jahrhunderte bildete die Yeomanry, der freie ländliche Mittelstand, die eigentliche Kraft der englischen Heere. Des Dichters Vater, John Shakespeare, ließ sich 1551 als Handschuhmacher zu Stratford am Avon nieder. Er blieb aber dabei als Landwirth thätig und machte später aus diesem Betrieb sein Hauptgeschäft, seitdem seine Verheirathung mit Mary Arden, der jüngsten Tochter seines frühern Gutsherrn, ihm ein Paar ländliche Grundstücke eingebracht hatte (1557). Mit dieser seiner landwirthschaftlichen Thätigkeit hängt es denn auch wohl zusammen, daß er gelegentlich als Wollhändler und als Fleischer bezeichnet wird. In Stratford war er, in seiner guten Zeit, ein hochansehnlicher Mann, den man, obwohl ihm die Kenntniß der Schreibkunst fehlte, nach und nach zum Geschworenen, Constabler, Stadtkämmerer, Oberamtmann und ersten Rathsherrn machte.

Ihm wurde, als ältester Sohn unter acht Kindern (3 Mädchen und 5 Knaben), im April 1564 William Shakespeare geboren. Daß es gerade der 23. gewesen, ist eine Hypothese, auf das Kirchenbuch gegründet, welches die Taufe am 26. verzeichnet, und auf die zeitgenössische Sitte, welche die Taufe am 3. Tage nach der Geburt vorschrieb, und die beiläufig unzähligen Kindern das Leben gekostet hat.

William genoß den Unterricht der in Stratford für Bürgersöhne bestehenden lateinischen Freischule, aber wohl nur bis zu seinem 14. Jahre, da durch uns unbekannte Umstände seines Vaters Vermögen und gesellschaftliche Stellung seit 1578 stark erschüttert waren. Wir wissen von einer in diesem Jahre vorgenommenen Landverpfändung, von einem im nächsten Jahre nachgesuchten und bewilligten Armensteuer-Erlaß, und 1587 soll es gar bis zur Schuldhaft gekommen sein. Als im Jahre 1592 eine königliche Commission das Land nach „Recusanten", heimlichen Widersachern der königlichen, bischöflichen Kirche durchsuchte, mußte John Shakespeare sich wegen gewohnheitsmäßigen Fortbleibens aus dem öffentlichen Gottesdienste verantworten. Er entschuldigte sich mit Furcht vor seinen Gläubigern, und es möchte dieser Grund wohl besser mit der Wahrheit bestehen, als die neuerlich aufgetauchten französischen Phantasien*), die ihn wegen dieser Kirchenscheu zum heimlichen Katholiken machen wollen, wie er für einen ebenso ungenießbaren als anmaßenden deutschen Professor ein anticipirter, orthodoxer Alt-Hegelianer, und für einen andern gar ein Glaubenszeuge des neu-protestantischen Confessionalismus ist. Hat man doch auch Goethe neuerdings, und zwar wegen — seines Faust, zum Kirchenlichte gestempelt!

Mit jenen schlimmen Familienverhältnissen mögen denn auch die bekannten Anekdoten zusammenhängen, die den jungen William bald als Fleischerjungen, der „in a tragical manner" Kälber schlachtete, bald zum Schulmeister oder Schreiber machen. Er wird eben seinem Vater in der Wirthschaft, im Hause, in Geschäften geholfen und dabei mit der eigen-

*) Shakespeare, von F. Rio. Aus dem Französischen von Karl Zell.

thümlichen Schärfe und Lebendigkeit seiner unübertroffenen Beobachtungsgabe sich die Formen verschiedenster Lebensverhältnisse und Hantierungen angeeignet haben, in die er hineinpfuschte oder denen er sonst nahe trat. Die einzige beglaubigte Thatsache aus dieser Zeit seines Lebens ist leider von verhängnißvoller Bedeutung. Am 28. November 1582, also achtzehn Jahre sieben Monate alt, wurde er, kraft bischöflicher Licenz nach nur einmaligem Aufgebot, mit der 27jährigen Anna Hathaway, der Tochter eines Pächters getraut, die ihm dann im Mai 1583 seine Lieblingstochter Susanna gebar und ihn nachher noch, im Jahre 1585, mit Zwillingen, Hamnet und Judith, beschenkte. Ob in diese Zeit auch seine oft wiedererzählte Wilddieberei im Park des Sir Thomas Lucy fällt, und sein nichts weniger als feines Spottgedicht auf diesen Würdenträger, dessen Abbild oder Karrikatur man in dem unglückseligen Friedensrichter Schaal (in „Heinrich IV." und in den „lustigen Weibern") vermuthet? Und ob Furcht vor der Rache des Beleidigten den jungen Uebelthäter im Jahre 1586 aus der Heimath nach London trieb? Wenn jenes Gedicht ächt ist, welches den Herrn Friedensrichter als „lausige Vogelscheuche" tractirt, und ihn wegen seines leichtsinnigen Trachtens nach „Hirschgeweihen und Hörnern" verhöhnt, so mochte dem jungen Autor einige Vorsicht immerhin räthlich scheinen. Auch läßt sich kaum annehmen, daß die Geburt der Zwillinge ihm seine ohnehin wohl wenig genußreiche Stellung in den ärmlichen Verhältnissen der Familie angenehmer machte. Sicher ist, daß sein Titus Andronicus schon 1587 in London ein gekanntes und gern gesehenes Stück war, und daß er also wohl spätestens 1586, vier Jahre nach seiner Verheirathung, im 23. Jahre seines Alters sich in die Künstlerlaufbahn gewagt haben muß. Unser Schiller zählte ebensoviel Jahre, als er, das Manuscript

des Fiesco, seines Andronicus in der Tasche, bei Nacht und Nebel von Stuttgart nach Mannheim entfloh. Es scheint aber, daß Shakespeare's Prüfungsjahre nicht so lange dauerten als Schillers. Der englische Dramatiker, ein ächter Sohn seines praktischen Volkes, hat offenbar nie zu der Secte der Schillerschen Poeten gehört, deren Auge „am Angesichte des Zeus hängt" und „deren Ohr sich an den Melodien des Himmels ergötzt", während hinter ihrem Rücken die Erde getheilt wird. Die Natur hatte ihm, wie unserm Goethe, neben der „Lust am Fabulieren" auch „das ernste Führen des Lebens" gegeben, und der ernste Goethe'sche Satz, daß zu der Kunst, wenn sie gedeihen soll, auch das Handwerk mit dem goldenen Boden gehört, scheint ihm von vorne herein nicht zweifelhaft gewesen zu sein. Wir sehen ihn in auffallend kurzer Zeit in den neuen Verhältnissen die Stelle eines ganzen, auch der äußeren Welt gewachsenen Mannes erobern*).

---

*) Für Masson, in seinem übrigens reizend geschriebenen Essay „Shakespeare und Goethe" ist der Dichter Heinrichs IV., freilich auch Hamlets, mehr ein „nachdenklicher, speculativer und in seinen einsamen Stunden niedergeschlagener und melancholischer Mann" als „ein Mann von thatkräftigen, festen, weltlichen Anlagen". Nicht nur Hamlet, sondern sogar der von Shakespeare so bitter und unbarmherzig verspottete Jacques, in „Wie es Euch gefällt" wird dafür als Beweis angeführt. Aber was wollen vereinzelte Anfälle, ja selbst Epochen der Schwermuth und Verstimmung, die in Shakespeare's Dichtung ja unverkennbar hervortreten, gegen ein klug, fest und glücklich geführtes Leben und gegen die wunderbare, plastische Fülle und Farbenpracht beweisen, mit der die ganze Breite des Lebens in Shakespeare's Dichtung sich abbildet? Wer die Welt mit solchen Augen sah und so zu schildern wußte, ('the greatest expresser that ever lived'), der mochte trübe und nachdenkliche Stunden haben, aber war gewiß kein Träumer. Sagt doch Masson selbst, in demselben Aufsatze und in wunderlichem Gegensatz gegen seine ersten Ausführungen, sehr richtig und schön: „Er

Es war ein bedeutungsschwerer Moment, in dem Shakespeare in die Fluth des Londoner Lebens tauchte. Die Regierung Elisabeths näherte sich ihrer Krisis. Was seit beinahe dreißig Jahren eben so ängstlich vermieden als sicher vorausgesehen war, der offene Entscheidungskampf gegen Rom und Spanien, das zog plötzlich an Englands Horizont herauf wie ein heranstürmendes Unwetter. Schritt um Schritt hatten sich seit Jahren die Gegensätze gespannt, die Gemüther verbittert. Den Kerker, in welchem Maria Stuart die Stunde der Freiheit und der Rache ersehnte, umschlichen, ungeschreckt durch das Verderben ihrer Vorgänger, die abenteuernden Parteigänger Roms. Zwei Jahre waren vergangen, seit zu Delft die Kugel Gerards den großen Oranier meuchlerisch traf, eines nur, seit Antwerpen, das große Bollwerk der Protestanten in den südlichen Niederlanden, den Waffen Alexanders von Parma erlag, nicht gerettet durch die von Elisabeths Günstling Laicester zu spät herangeführte englische Hülfe. Philipp holte zu dem lange vorbereiteten entscheidenden Schlage aus. Seine Häfen füllten sich mit den Galionen der Armada, in den Niederlanden sammelte sich die Blüthe des abenteuernden Kriegsvolks aus aller Herren Länder unter seinen Fahnen. Ein Zittern ging durch die

---

(Shakespeare) führte ein so volles und scharfes Leben und wurde durch Natur, Gesellschaft und das Unsichtbare nach so vielen Seiten gezogen, daß ihm die Literatur, abgesehen von den Augenblicken selbst, in denen sie ihn beschäftigte, als eine bloße Bagatelle, als das phantastische Echo von nicht einem Zehntel des Lebens erscheinen mußte. Kein Schauspiel schien ihm soviel werth, als ein einziger Blick auf die Themse oder auf die im Walde weidenden Hirsche, kein Sonnett der Thräne werth, der es die Unsterblichkeit sichern sollte". — Wir kommen am Schlusse unserer Betrachtung übrigens noch auf diese Dinge zurück.

protestantische Welt. Aber in England war es ein Zittern des Zorns, nicht der Furcht. Hoch auf bäumte sich das Selbstgefühl des erstarkenden Volkes. Die Besten aller Parteien, selbst viele hochangesehene Katholiken, ergriffen für die Königinn die Waffen, seit ihre Sache augenscheinlich die Sache Englands war. Es erhob sich eine stolze Hochfluth des Patriotismus, wild und gewaltsam, aber majestätisch, wie sie in den historischen Dramen jener Jahre ihre Wellen schlägt. Die Kunst spiegelte das Leben wieder, ein reiches, gewaltiges, wenn auch oft genug trübes und stürmisches Leben. Schon hatte ein Stand darstellender Künstler sich herausgebildet und den früher die Bühne beherrschenden Dilettanten der Zünfte und der juristischen Corporationen den Rang abgelaufen, wenn auch nicht ohne heftiges Widerstreben des solideren Bürgerstandes. Man kennt jene viel angeführten Verordnungen der Gemeindebehörden, welche, von der Geistlichkeit angestiftet, „wandernden Schurken", das Handwerk zu legen suchten (1572, 1575), sie den Bärenführern, ja den Vagabunden gleichstellten. Es war die beginnende Opposition des puritanischen Gedankens (die puritanische Secte erhob sich erst später) gegen die überschäumende Lebenslust des Jahrhunderts, und auf feinere Naturen, wie Shakespeare's, mochte sie zu Zeiten verstimmend genug wirken: hat sie doch in seine Sonnette die bekannten düstern Schatten geworfen. Aber wann haben denn kirchliche und polizeiliche Verordnungen, und wenn immerhin von einer Partei getragen, gegen eine wirklich starke und lebendige Neigung der Zeit jemals aufkommen können? Mochte man die strolling players immerhin mit den Strafen des Vagabundirens bedrohen. Dafür rechnete der hohe Adel, rechnete die Königin selbst es sich zur Ehre, Künstlertruppen in ihren Diensten zu haben, sie mit ihren Namen zu decken, ihren Kunstbetrieb in und außerhalb Londons gegen Belästi-

gung sicher zu stellen. Schon 1574 verschaffte Graf Leicester den Künstlern, die seinen Namen führten, ein königliches Patent für das ganze Reich, mit Ausnahme der City von London. Zwischen den Jahren 1599 und 1611 bildeten sich dreizehn Schauspielertruppen unter adeligem Schutz. Elisabeth besoldete deren vier, die „Knaben von St. Paul", die von Westminster, die „der Kapelle" und die „von Windsor". Die tüchtigsten Künstler, 12 an der Zahl, erhielten unter dem Namen the Queens players verhältnißmäßig hohen Gehalt. Auch die Abneigung der Commune, des Bürgerstandes war keineswegs so allgemein, wie das Beispiel der Londoner City vermuthen lassen könnte. In dem kleinen Straford spielten zwischen 1569 und 1587 24 Gesellschaften, meist mit Unterstützung und immer mit ausdrücklicher Erlaubniß der Gemeindebehörde; von Borough, Oxford, York, Coventry, Chester, Covenham und anderen Orten liegen ähnliche zuverlässige Nachrichten über Duldung, resp. Begünstigung der scenischen Kunst vor,*) und, was bei dem Allen die Hauptsache war, die Künstler fanden überall den festen, goldenen Boden ihrer Thätigkeit und Lebensstellung in einer lebendigen, oft geradezu leidenschaftlichen Theilnahme des Volks. Auch diesen, für Shakespeare's Wirken so entscheidenden Punkt hat die neuere Kritik verdächtigen und anzweifeln wollen. Shakespeare ein Nationaldichter? hat man uns zugerufen. Aber für wen schrieb er denn? Wer ging in sein Theater? „Im Parterre drängten sich Inhaber von Freibillets, Claqueurs, außerdem rohes, niederes Volk, Bediente, Handwerksburschen 2c. Die erste Gallerie gehörte den (maskirten) Anstandspersonen, der

* Cf. W. Kelly, Notices illustrative of the drama and other popular amusements, chiefly in the 16th. and 17th. Century. London 1865.

neugierigen Minderheit des guten Bürger- und Beamtenstandes, auch wohl leichtfertigen Damen; Soldaten, Matrosen, Dirnen füllten die zweite Gallerie, und auf der Bühne selbst, längs der Coulissen saßen die Hauptpersonen, für die man eigentlich spielte, die geistreiche, lustige, lüderliche, hochadelige Jugend, die Cavaliere vom Hofe. Der Jurist aber, der solide Geschäftsmann, der Gelehrte (um von dem Geistlichen nicht erst zu reden), kurz, der Kern des Mittelstandes und des Volks hielt sich fern von diesen Lustbarkeiten, welche die Bessern schon damals für sündhaft zu halten begannen. Das sei denn das Publicum jener bewunderten Stücke gewesen, und ihm hätten sie auch gefallen können, mit ihrer überkräftigen Handlung, ihrem hochfahrenden Pathos, ihren gesuchten Wortwitzen, ihren überderben Possen und Zoten." Solchen Bedenken gegenüber wird es einer besonnenen Betrachtung und Kenntniß Shakespeare's nun gewiß nicht einfallen dürfen, auf die romantischen Ueberschwänglichkeiten zurückzukommen, welche Shakespeare's Bühne äußerlich und innerlich unserer zeitgenössischen Kunst als Muster hinstellen möchten. Wie genugsam bekannt, trug sie noch deutlich manche Züge ihrer rohen Vorbilder, jener von Gallerien umgebenen Höfe der großen Gasthäuser, in welchen man zu Heinrich VIII. Zeit zu spielen gewohnt war. Nur im Winter benutzte man ganz bedeckte, künstlich erleuchtete Räume, wie das Black-Friars-Theater der Shakespeare'schen Gesellschaft. Im Sommer mußte sich das Parterrepublicum selbst in dem von Shakespeare und Burbadge 1595 eröffneten berühmten Globe-Theater noch unter freiem Himmel einrichten. Nur die Logen und die Bühne mit ihren Nebenräumen waren bedeckt. Der Vorhang ging nicht in die Höhe, wie bei uns, auch nicht hinab, wie bei den Alten, sondern er theilte sich in der Mitte. Den ganzen Zauber der Scenerie, gemalte Coulissen, Verwandlungen kannte man

sehr gut, aber man bediente sich seiner in den öffentlichen Theatern nicht, sondern überließ ihn den „Zwischenspielen" und „Masken" der Hoffeste, die in dieser Beziehung schon in den ersten Jahrzehnten Elisabeths mit unsern Bühnen wetteiferten. Meistens zeigte einfach eine Inschrift auf schwarzem Brette den Ort an, welchen sich die Zuschauer zu denken hatten. Bei Trauerspielen deuteten schwarze Teppiche auf den Ernst der Handlung; sonst schmückten rothe oder bunte Draperien die Bühne, bei Festvorstellungen auch wohl Fußteppiche statt der sonst gestreuten Binsen. Die vielerwähnte altanartige Vorrichtung, in der Mitte der Hinterwand, zu beiden Seiten durch Treppen mit der Bühne verbunden, leistete die mannigfaltigsten Dienste als Haus, Balcon, Mauer, Thurm, Berg, Schiff, je nach Bedürfniß, so wie ihr innerer Raum, unter Umständen durch Vorhänge verdeckt, als Zimmer, Alkoven, Höhle, Gefängniß zu dienen hatte, oder auch als Schaubühne, wenn, wie mehrfach bei Shakespeare, ein Stück im Stücke zu spielen war. Da unten stellte Hamlet „seine Mausefalle" auf, da verherrlichten die athenischen Handwerksleute die Hochzeit des Theseus durch ihre tragische Kunst, da wurde Desdemona erwürgt, wurde Imogen von Arviragus und Bellarius zu Grabe getragen, tödtete sich Romeo an Julia's Sarge. Von oben herab aber hielt Julia ihre berühmte Zwiesprache mit dem Geliebten, von eben da trotzten die Bürger von Angers den Königen von England und Frankreich, zeigte sich Richard Glocester zwischen zwei Bischöfen, „den Tugendpfeilern für sein christlich Haupt", dem Londoner Volke, stürzte sich Prinz Arthur hinab, um, die Freiheit suchend, den Tod zu finden. Wenn es bekanntlich schon damals nicht an feingebildeten Kennern fehlte, die diese scenischen Freiheiten störend und lächerlich fanden (wie der classische Sidney, in der oft citirten Stelle seiner

„Apologie der Dichtung“ *), so hieße es heute gewiß dem Shakespeare-Cultus zu weit treiben, wollte man diese Einfachheit als das Ideal scenischer Anordnung preisen (wie es denn in der Hitze des Gefechts wohl geschehen ist), und ihre Wiederherstellung als Radicalmittel für unsere unter Flitter und Augenverblendniß vereitelnde Schauspielkunst empfehlen. Ebensogut könnte man uns aus den glänzenden Sälen unserer Casinos und Kaffeehäuser in die dunkeln, engen Trinkstübchen unserer Großväter, oder aus den Salons unserer Dampfer in die Schiffshütte der alten Marktschiffe verweisen. Wir haben einmal vom Baum der Erkenntniß gekostet und das läßt sich nicht rückgängig machen. Aber damit fallen die Uebelstände nicht fort, gegen die, unserm an blendende Augenweide gewöhnten Publicum gegenüber, Kunst und Künstler nur zu oft zu kämpfen haben. Wenn Shakespeare seinen Zuschauern keine Sonnenaufgänge, Seestürme, Schlittschuhbahnen, keine Mondscheinlandschaften, keine baumumschatteten Waldseen, keinen Wolfsschluchtspectakel auf der Bühne zeigen konnte, so verdarb ihm auch kein versagendes Gewehr, kein zu spät fallender Adler, keine wackelnde Felswand, keine verschobene Decoration die poetische Wirkung irgend einer Scene.

---

* „In den meisten Stücken hat man Asien auf einer und Afrika auf der andern Seite, und dazu so viele Nebenreiche, daß der Spieler immer erst sagen muß, wo er sich befindet. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen — dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten. Sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze: wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen im Meere nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Flammen — dann sind die Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu halten. Inzwischen stürzen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Männer mit Schwert nnd Schild: und wer wäre dann so ungebildet, in diesem Platze nicht ein Schlachtfeld zu sehen?“

Wohl mußte er seine Zuschauer ermahnen, „mit den Gedanken, die Mängel der Bühne zu ergänzen, einen Mann in zehntausend Theile zu zerlegen, eingebildete Heereskraft zu schaffen, mit ihrem Sinne die Könige der Bühne zu schmücken“. Stattlich, zum Theil wirklich luxuriös, ging es auf seiner Bühne nur in Ansehung der Costüme her, in die man bedeutende Summen steckte. Aber es läßt sich, ohne in schönfärberische Ueberschwänglichkeit zu verfallen, mit höchster Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß die englische Bühne während seiner Blüthezeit für jene äußeren Mängel durch die beiden Haupterfordernisse tüchtiger dramatischer Leistungen entschädigt wurde: durch geschickte, gründlich durchgebildete Spieler und durch eine frische Empfänglichkeit der noch nicht in dem Grade wie heute zerstreuten und blasirten Zuschauer. Immerhin mochten die furchtbaren Gewalthandlungen, der überpathetische Schwung und Schwulst der Sprache, von dem ja selbst Shakespeare's Jugendwerke noch nicht frei sind, mittelmäßige Talente zum „Coulissenreißer“ verführen, wohl mochte Mancher, um „den Gründlingen des Parterre“ zu gefallen, „den Tyrannen übertyrannen“, wohl hielten sich die Hanswurstspäße der Clowns keineswegs immer innerhalb der Grenzen des Aesthetischen und Sinnigen, auch bei Shakespeare nicht, wohl merkt man an den viel gerügten zotigen Witzen selbst mancher Shakespeare'schen Stücke, daß Knaben und Jünglinge die Damenrollen spielten (heute haben wir die entgegengesetzte Verkehrung der Geschlechter zu beklagen), und daß die ehrbaren Damen das Theater nur in Masken besuchten. (Jetzt hören sie dafür in Balltoilette Offenbach'sche Operetten an. Das ist der Fortschritt). Aber bei alledem sind Shakespeare's, der doch ein praktischer Bühnenkenner und selbst Schauspieler war, sämmtliche Stücke ganz offenbar nicht für Coulissenreißer geschrieben, sondern durchaus, bis in die

Nebenrollen hinein, für denkende und zwar sehr gründlich denkende Künstler. Man gehe doch hin und sehe, was aus unsern Bühnen-Virtuosen, unsern großen „Machern" zu werden pflegt, wenn ihr Vorwitz sich an Shakespeare'sche Rollen wagt. Man erinnere sich (und das wird ja keinem heutigen Theaterbesucher schwer werden), man erinnere sich, welche Wirkung die stereotypen Bewegungen, die gezierte Declamation, das schluchzende Pathos einer heute sehr verbreiteten Bühnenpraxis hervorbringen, sobald das reiche, scharf bestimmte Einzelleben Shakespeare'scher Charaktere in diese Streckbetten und unter diese uniformen Masken gezwängt wird: und man wird sich der Vermuthung nicht entziehen können, daß die berühmte Schauspielerpredigt Hamlets doch wohl schwerlich ganz und gar eine Predigt in der Wüste sein mochte, namentlich jene Ermahnung, „die Geberde dem Wort und das Wort der Geberde anzupassen, und nie die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten", so wie die Erinnerung, „nicht durch Einschiebsel und Virtuosenstückchen alberne Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist". Nützlich erwies sich auch gewiß, wie mehrfach mit Recht hervorgehoben ist, die durch Elisabeth eingeführte und von Jacob fortgesetzte Gewohnheit, schon begabte Knaben nicht nur zu Musik und Gesang, sondern auch zur darstellenden Kunst ausdrücklich und sorgfältig zu erziehen. Und wenn die jungen Leute in Frauenkleidern zu Anbringung manches derben Spaßes Anlaß geben mochten, so entfernten sie dafür von Shakespeare's Bühne eine weit schlimmere Gefahr und Störung: die Speculation auf den rein sinnlichen, körperlichen Reiz der Schauspielerinnen. Es sind uns bei manchen berufenen Obscönitäten Shakespeare's die dramatischen Scherze eingefallen, an denen sich heute wohl Studenten, Turner, Liedertafeln gelegentlich zu erlustigen pflegen. Es geht dabei

auch nicht immer ästhetisch, aber in Deutschland, so weit unsere Erfahrung reicht, Gott sei Dank, so leicht nicht unsittlich zu, und es wäre gut, wenn von manchen hochfeinen Unterhaltungen der „allerbesten Gesellschaft" sich immer dasselbe sagen ließe. Damit soll nun natürlich nicht etwa die Zote vertheidigt werden, weil sie hie und da bei Shakespeare vorkommt; es soll auch nicht Heinrich IV., Viel Lärmen um Nichts, Maß für Maß 2c. als Lectüre für höhere Töchterclassen empfohlen werden. Aber der (hier nur beiläufig zu erwähnende) Umstand, daß im ganzen Shakespiere, vielleicht eine Stelle von Troilus und Cressida ausgenommen, keine einzige lüsterne und verführerische Scene vorkommt, wirft doch auch auf die Bühnenzustände jener Blüthezeit ein Licht, das freilich schon gegen das Ende von Shakespeare's Laufbahn und bald nach seinem Tode durch arge Schatten verdunkelt wurde. Und was endlich das von Rümelin und Andern so sehr verachtete Publicum des Shakespeare'schen Theaters angeht, so spricht der Umstand, daß das höhere bürgerliche Philisterium aus Furcht vor pietistischem Klatsch nur in Masken zu erscheinen pflegte, lange nicht so sehr gegen die Volksthümlichkeit der Bühne, als die große, sich schnell mehrende Zahl der Theater und vor Allem ihre sehr guten Geschäftserfolge für dieselbe Zeugniß ablegen. Wohl ging es, zumal in den Sommertheatern, bisweilen bunt genug her. Das offene Parterre war sicherlich keine Schule feinen Anstandes. Da wurden Häringe, Käse, Bier herumgereicht, da warf man sich mit Aepfeln und Orangen; selbst von einem gewissen, nicht eben nach Rosenöl duftenden Bottich sprechen die Zeitgenossen gelegentlich, wenn auch mit ernstem Tadel. Auch die jungen Cavaliere auf der Bühne nahmen sich manche, bei uns nicht mehr geduldete Freiheit heraus, machten gelegentlich ihre übermüthigen Witze über Spieler und Publicum, (man ver-

gleiche das Betragen der Hofleute bei den Rüpelaufführungen im Sommernachtstraum und in Liebes Leid und Lust), und machten sich wohl einmal auch nicht viel aus einem lustigen Orangen-Bombardement gegen die Lehrjungen, Lakaien, Arbeiter im Parterre. Aber was dies bunte, mitunter ungeberdige Publicum dem Dichter dennoch entgegenbrachte, ist durch feine Sitten und ruhiges Stillsitzen nicht zu ersetzen: wir meinen frische, jugendliche Empfänglichkeit und ein alle Stände umfassendes, im geeigneten Augenblick zur Flamme der Begeisterung aufschlagendes Nationalgefühl (wie pulsirt das in Shakespeare's Historien!): und daß es auch an Zuschauern nicht fehlen konnte, welche dem Dichter in das Labyrinth seiner tiefsten Gedankenwelt folgten, für welche sittliche und geistige Fragen höchster Tragweite keineswegs langweilig waren und welche es nicht zu mühsam fanden, einer fein verschlungenen Charakteristik zu folgen, daran sollten doch Stücke wie Hamlet, Maß für Maß und ähnliche jeden Zweifel benehmen.

In diesem bunten, brausenden Treiben suchte also der jugendliche Dichter, der zweiundzwanzigjährige Gemahl einer dreißigjährigen Frau und Vater dreier Kinder, eine Laufbahn für seine Kraft und vielleicht Vergessen mancher nüchternen Sorge, die ihn daheim bedrückte. Welche Schule hatte er durchzumachen? Welcher Art sind seine Erfolge gewesen?

Ueber die spät aufgetauchten und schlecht verbürgten Anekdoten, die ihn zum Pferdehalter vor den Thüren des Schauspielhauses, oder zum Ruferjungen an der Bühne machen, sind heute nicht mehr viel Worte zu verlieren. Es stehen ihnen die Thatsachen gegenüber, daß das Trauerspiel Titus Andronicus, wie oben bemerkt, schon 1587 bekannt und beliebt war, daß Greene 1592 in seinem berufenen Sündenbekenntnisse (a groatworth of wit etc.) Shakespeare schon

den Hans-Factotum der Bühne, den glücklichen und übermüthigen Nebenbuhler aller älteren Meister nennt, und daß der hocharistokratische Spenser ihn 1594 unter Englands ersten Dichtern anführt, während die Widmungen von Venus und Adonis und von Tarquin und Lucrecia aus den Jahren 1593 und 1594 ihn erst als Schützling, dann als dankbaren Freund des hochgestellten Lord Southampton bezeichnen. Auch die Landsmannschaft und Freundschaft mit dem berühmten Burbadge, dem ersten Spieler von Leicesters Truppe, fällt für Shakespeare's Erfolge ins Gewicht, so wie das actenmäßig bezeugte schnelle Anwachsen seines Wohlstandes. Im Jahre 1597 kaufte er für 60 Pfund eines der schönsten Häuser in Stratford. Sein Vater, der noch 1592 sein Ausbleiben aus der Kirche aus Furcht vor Gläubigern entschuldigt hatte kam 1596 um Herstellung seines adeligen Wappens ein und führte 1597 einen Proceß um Herausgabe eines früher verpfändeten Grundstücks, war also, höchst wahrscheinlich durch Beihülfe seines ebenso rechtschaffenen als glücklichen Sohnes, wieder ein wohlhabender Mann. Dann wissen wir actenmäßig, daß William Shakespeare in den Jahren 1602 und 1603 verschiedene Grundstücke kaufte, 1605 einen Zehnten, 1613 ein Haus in der Nähe von Blackfriars in London, daß man ihn vielfach um Darlehen anging, daß er 1609 in Southwark die höchste Armensteuer zahlte. Und eben so wenig wie das Geld, hat ihm Ehre und Ansehen unter den Zeitgenossen gefehlt. Immerhin mag die realistische Kritik daran erinnern, daß der gelehrteste Engländer seiner Epoche, Francis Bacon, seinen Namen nicht zu kennen scheint, (die phantastische Kritik hat daraus den Schluß gezogen, daß Shakespeare nur ein Pseudonym für Bacon ist) und daß man um seinen Tod nicht gerade viel Aufhebens gemacht hat. Sie hat insoweit Recht, als an eine Berühmtheit, wie die unseres Goethe, oder auch

nur Schillers und Klopstocks, an eine Stellung im Mittelpunkte der zeitgenössischen Gedankenarbeit hier offenbar nicht zu denken ist. Die Dichtkunst nahm in den vielbewegten Jahrzehnten der Regierung Elisabeths überhaupt nicht einen so hervorragenden Platz ein wie bei uns in dem friedlichen Vierteljahrhundert nach dem siebenjährigen Kriege, und selbst innerhalb ihres eigenen Gebietes gaben die literarischen Wortführer und die ihnen folgende feinere Gesellschaft der gekünstelten, italianisirenden Lyrik und Epik den Vorzug, während die Theilnahme der Massen allerdings dem Drama gehörte. Dennoch fehlt es nicht an vollwichtigen Zeugnissen Mitlebender für die Anerkennung, ja Bewunderung, welche Shakespeare, vor seinen meisten Kunstgenossen darin bevorzugt, selbst in jenen ausschließlichen Kreisen genoß. Neben Southampton begünstigten ihn Lord Pembroke (William Herbert) und dessen Bruder Montgomery; im Jahre 1598 wird er in der berühmten Stelle von Mere's „Palladis Tamia" als Lyriker und Dramatiker gefeiert; das Privilegium, welches Jacob im Jahre 1603 seiner Truppe in ehrenvollster Weise ertheilte, nennt Shakespeare an zweiter Stelle; die Ueberlieferungen von Gunstbezeigungen Elisabeths, von einem königlichen Dankschreiben Jakobs I., auf Veranlassung des Macbeth, von Shakespeare's vertrautem Umgange mit Londons bester Gesellschaft im Mermaid-Club enthalten sicherlich, wenn auch im Einzelnen ausgeschmückt, einen Kern von Wahrheit; und bekannt ist der Ton wahrer Ueberzeugung, in welchem der gelehrte Ben Jonson, obwohl einer ganz entgegengesetzten Richtung angehörend, sieben Jahre nach Shakespeare's Tode, dessen Ruhm verkündete. So haben wir denn vollgegründete Ursache, uns Shakespeare's Laufbahn als eine auch äußerlich vom Schicksal begünstigte, wenn auch nicht gerade privilegirte und von Schmerzen und Enttäuschungen befreite zu denken.

Daß es bei dieser mächtigen Natur, bei dieser Fülle des sinnlichen Schauens und Gestaltens, also auch Empfindens, ohne Kämpfe und Rückschläge nicht abgehen konnte, würde selbstverständlich sein, auch wenn die bekannten Gefühlsausbrüche in den Sonnetten, die tief schwermüthige und bis zur Bitterkeit kritische Lebensauffassung eines Theils der Dramen, nicht dafür Zeugniß ablegten. Mag eine wohlwollende und nur das actenmäßig Verbürgte anerkennende Kritik die Läster-Chronik der biographischen Shakespeare-Ueberlieferung in die Rumpelkammer werfen, z. B. die Anekdote von der hübschen Frau, die er seinem Genossen Burbadge wegfing, oder die von dem Schauspieler Davenant später selbstgefällig umher getragenen Anspielungen auf Shakespeare's Besuche beim Ochsenwirth Davenant in Oxford und bei dessen liebenswürdiger Gattinn. Mag mit Recht hervorgehoben werden, daß Shakespeare auch in der Sonnenhöhe seiner Künstlerlaufbahn sein stilles Heimathsstädtchen, seine Familie und Jugendfreunde niemals vernachlässigte, daß er alljährlich Stratford besuchte, sein Vermögen dort anlegte, sich vielleicht schon um 1604 ganz dorthin zurückzog, um, dem Schauspielerberuf entsagend, nur noch als Dichter und Theaterunternehmer zu leben. Mag man die wunderliche Bestimmung seines Testaments (das Vermögen für Tochter und Schwiegersohn, das zweitbeste Bett für seine Wittwe) damit erklären, daß die lebenslängliche Nutznießung des Lehngutes sich nach englischem Rechte für die letztere von selbst verstand. Mag man, und dies gewiß mit dem allergrößten Rechte, auf die milde, klare, objective Auffassuug menschlicher Dinge hinweisen, die aus so vielen Shakespeare'schen Dichtungen (wenn auch nicht aus allen) uns anweht, und auf die zweifellose, tiefe Sittlichkeit seiner im Gewissen wurzelnden Weltanschauung: ein leidenschafsloses, philiströses Tugendmuster, etwa im Sinne der

neudeutschen und englischen Frauenromane, wird Shakespeare darum doch nicht. Es ist ein wunderliches Schauspiel, wie unter dem Drucke unserer kalt-realistischen, nüchternen Zeitatmosphäre selbst liebevolle und verständige Beurtheiler sich abmühen, nach dieser Richtung hin ein Unmögliches und sehr Ueberflüssiges zu leisten: als ob es möglich wäre, Romeo und Julia zu schreiben und die große Passion nur aus einer kleinstädtisch-ehrbaren Ehe mit einer acht Jahre älteren Frau zu kennen, und als ob der Gluthstrom, der durch Venus und Adonis und durch viele der Sonnette sich ergießt, seinen Ursprung in dem klügelnden Witz und in der künstlich und willkürlich erregten Phantasie eines nur zum Zeitvertreib spielenden oder gar auf fremdes Commando arbeitenden Verskünstlers gehabt haben könnte.

Wir stehen hier vor dem dunkelsten und vielbestrittensten Problem der Shakespeareliteratur, vor der Erklärung der Sonnette. Bekanntlich werden diese seltsamen Gedichte, als „Shakespeare's Zuckersonnette unter seinen Freunden" schon 1598 bei Aufzählung der Shakespeare'schen Werke von Meres erwähnt. Einige derselben, mit andern Gedichten vermischt, brachte ein Jahr später der Nachdrucker Jaggard freibeuterischer Weise auf den Büchermarkt. Die ganze uns vorliegende Sammlung aber gab der Buchdrucker Thomas Torpe im Jahre 1609 heraus (gleichfalls ohne Zuthun des Dichters), mit einer wunderlich verschränkten Widmung an einen Mr. W. H. the only begetter, den einzigen „Erzeuger" oder auch „Herbeischaffer" dieser Gedichte. Wer ist dieser „Begetter" nur gewesen? Die Frage ist von entscheidender Wichtigkeit für die ganze Shakespeare-Gemeinde. Denn die Gedichte sind zu großem Theil an einen Freund, einen vornehmen, schönen, jungen Freund gerichtet. Sie feiern ihn in allen Tönen (unter welchen für unser Gefühl auch gar seltsame

vorkommen), sie erheben die Stimme als schmeichelnde Tadler seiner Gleichgültigkeit gegen Frauenliebe, dann als Beschützer und Ermunterer seiner endlich erwachten Neigung; sie legen ihm das Herz des Dichters zu Füßen in wunderlichen, oft für unsere Art zu empfinden, kaum begreiflichen Ausdrücken, bis zur Preisgebung dessen, was unser Gefühl für einen Kernpunkt männlicher Ehre zu halten gewohnt ist (es wird dem Freunde verziehen, daß er die Geliebte des Dichters verführte); sie schildern eine Reihe von mannigfachen Wandlungen im Verlauf dieser Freundschaft, von kleinen Eifersüchteleien bis zu völliger Erkaltung, auf welche dann wieder jubelnde Versöhnung folgt. Die Stimmungen des Dichters wechseln zwischen Demuth und Selbstgefühl, Schwermuth und Entzücken; dazwischen treten die ernstesten, tiefsinnigsten Betrachtungen über den Verlauf und Zusammenhang menschlicher Dinge auf: und das Alles ist in eine Sprache gekleidet, die, so fremdartig sie hie und da uns anmuthet, durch Ueberfülle der Bilder und gesucht scharfsinnige Pointen, dennoch im Ganzen an Feuer, Wohllaut, sinnlicher Kraft eben nur mit dem Allerbesten verglichen werden darf, was wir sonst von Shakespeare selbst besitzen. Wer nun den Glücklichen herausbringen könnte, an den diese Ergüsse gerichtet wurden? Wer dann Kunde gewänne von seinem Charakter, seinen Beziehungen zu Shakespeare? Ihm würden sich die Sonnette sofort in ein unschätzbares Tagebuch Shakespeare's verwandeln, in einen zuverlässigen Schlüssel zu dem Herzen und Geist des Dichters, nahezu jenen Briefwechseln vergleichbar, die uns in die innersten Vorgänge unserer classischen Dichterwelt sichere Blicke thun lassen. Solcher Kunde hat denn die von Jahr zu Jahr wachsende Gemeinde der Shakespeare-Gelehrten, Erklärer, Liebhaber, Enthusiasten auf jede Weise, mit möglichen und unmöglichen Mitteln, ausdauernd

nachgetrachtet. Den ersten großen Schlag führte Armitage Brown, indem er 1837, die Sonnette als autobiographical poems bezeichnend, das W. H. der Widmung auf William Herbert, Graf Pembroke deutete, den in der Folioausgabe der Werke genannten Gönner des Dichters. Diese Deutung konnte nicht durchdringen, denn, wenn man selbst zugeben wollte, daß ein Lord von seinem Schützling geringen Standes aus Discretion mit dem einfachen Mr. W. H. bezeichnet sein könnte, so war Pembroke doch erst 1580 geboren, also 16 Jahre jünger als Shakespeare, und im Jahre 1598, in welchem Meres der Sonnette, als allgemein bekannter und berühmter Dichtungen, schon gedenkt, erst 18 Jahr alt; und es scheint geradezu undenkbar, daß Shakespeare Verhältnisse, wie die in den Sonnetten erwähnten, mit einem Knaben verhandelt hätte, und wäre derselbe immerhin ein angehender Lord gewesen. Also eine andere Deutung. Aus dem W. H. mußte ein H. W. werden, das will sagen: Henry Wriothesely, Graf Southampton, der Gönner des Dichters, an welchen die enthusiastischen Widmungen von Venus und Adonis und von Tarquin und Lucrecia sich wenden. Das läßt sich schon eher hören. Southampton, 1573 geboren, war nur 9 Jahre jünger als Shakespeare. Er kam um 1590 von der Universität Oxford nach London, wird von den Zeitgenossen als leidenschaftlicher Theaterfreund mehrfach erwähnt, soll dem Dichter einmal 1000 Pfund zu einem Hauskauf geschenkt haben, war in den Jahren, als Shakespeare ihm näher getreten war (nämlich 1593—94), über zwanzig Jahre alt, mithin, bei frühzeitig genossener Bildung und bedeutenden Anlagen, feinen Verständnisses und leidenschaftlichen Gefühls sehr wohl fähig, und nach Allem, was über sein Leben zuverlässig berichtet wird, von feurigem Temperment, hochsinnig, kühn bis zu tollkühner Unbesonnenheit, von glänzendster Bildung,

der richtige Mäcen für die jungen, aufstrebenden Dichter der Zeit, und von diesen, wie außer Shakespeare auch z. B. von Marlowe und von Florio eifrig umworben und gefeiert. Seine Liebes- und Heirathsgeschichte gehört zu den romantischen Episoden, an denen die Zeit der „jungfräulichen Königinn" so reich ist, und es fehlte wenig, so hätte sie einen ebenso tragischen Ausgang genommen, wie viele andere. Man weiß, daß Elisabeth die Huldigungen ihres Adels wie eine Art Hoheitsrecht in Anspruch nahm, und deshalb ihre Hofdamen mit eifersüchtigem Argwohn bewachte. Southampton, im Vollgefühl der Jugend und Kraft um die Ungnade der alternden Monarchinn wenig bekümmert, glaubte sich über diese königliche Laune wegsetzen zu können und machte des Lord Essex schöner Base, Elisabeth Vernon, unter den Augen der Königinn den Hof. Es traf ihn dafür zunächst eine Art ehrenvoller Verweisung, während welcher er durch verwegene Kriegsthaten zur See sich statt des Dankes seiner Herrinn nur Tadel für seine unbesonnene Hitze zuzog. An den Hof zurückgekehrt compromittirte er sich durch jähzornige Händel (schlug u. a. den dienstthuenden Officier Willoughby, der ihn bedeutete, sein Spiel mit Raleigh zu beenden) und ging dann, am 8. Februar 1598, mit dem englischen Gesandten Cecil nach Paris. Schon im November desselben Jahres (also zur Zeit, als Meres die Sonnette erwähnte) ist er wieder in London, verbindet sich mit seiner Geliebten durch heimliche Ehe, die ihm ein Paar Monate Gefängniß einträgt, geht dann mit Essex nach Irland und wird endlich, 1601 als Theilnehmer an dessen Aufstande, zu ewigem Gefängniß verurtheilt. Damit scheinen seine Sturm- und Drangjahre ihren Abschluß gefunden zu haben. Er stieg unter Jakob seit 1603 von Stufe zu Stufe, (wurde Commandeur der Insel Wight, Jagdmeister, Lordlieutenant von Hampshire,

Forstmeister von New-Forest, endlich 1619 Geheimrath im Kabinet), ohne sich durch des Königs Gunst zur Billigung einer verfassungswidrigen Politik hinreißen zu lassen, und fand im Jahre 1624 als Führer eines englischen, zur Unterstützung der Protestanten nach Holland geschickten Regiments, 51 Jahre alt, ein rühmliches Ende. An ihn haben sich dann die Combinationen der Sonnett-Erklärer bis jetzt mit Vorliebe gehalten, da sie bei ihrer Hypothese wenigstens nicht auf Unmöglichkeiten stießen, es sei denn, daß sie in ihrer Deutungswuth die Unmöglichkeiten bei den Haaren herbeizogen und hinein interpretirten, wie der vor fünf Jahren aufgetretene, von Gelbcke, in der Einleitung zur Uebersetzung der Sonnette, als Eröffner des Buches mit sieben Siegeln enthusiastisch gepriesene Gerald Massey.*) Dieser merkwürdige Literatur- und Menschenkenner hat nämlich herausgebracht, daß Southampton seinem Dichter den Auftrag gab, sein, des gnädigen Herrn Liebesverhältniß zu Elisabeth Vernon in einer fortlaufenden Reihe von Sonnetten zu feiern, daß er Shakespeare deshalb zum Vertrauten aller intimen Wechselfälle dieser Leidenschaft gemacht, aller verliebten Entzückungen, leidenschaftlichen Aufwalltungen ꝛc., daß die Dame das Gleiche gethan(!!), daß diese anmuthige doppelte Liebesbeichte ad hoc durch die Abwesenheit der Betheiligten von London nicht unterbrochen worden sei, daß Shakespeare seine poetischen Krankenberichte und Recepte in ein Album eingetragen habe, welches zwischen den Patienten hin und her ging und durch die Zaubermacht der Dichtung denn auch endlich die Heilung herbeiführte! Selbiges Album sei dann (vielleicht

---

* Shakespeare's Sonnets never before interpreted: his private friends identified: together with a recovered likeness of himself. London 1866.

als Geschenk?!) in die Hände des 18jährigen William Herbert, Lord Pembroke gerathen; und als dieser junge Tausendsasa sich später in die 17 Jahre ältere Lady Rich verliebte (die galante, liebenswürdige, abenteuerliche englische „Herzoginn von Longueville" dieser Zeit), habe Shakespeare, einmal in der Uebung, sein poetisches Liebesprotokoll gehorsamst für die neue Firma fortgeführt, und so seien denn jene bitter sarkastischen Sonnette entstanden, in denen die Dame als ein Ausbund aller Häßlichkeit und Nichtsnutzigkeit und dennoch als eine unwiderstehliche Hexe auftritt. Unter solche Narrenpossen mischt die Erklärerwuth Shakespeare's Namen, als solche sinnlos-unmögliche Exercitien erscheinen ihr diese Gedichte, und solche Einfälle werden von deutschen Literatoren und Poeten mit Entzücken begrüßt! Noch Originelleres leistete Herr Barnstorff vor einigen Jahren, indem er in dem mysteriösen Mr. W. H. keinen Geringeren als Mr. William Himself entdeckte; jener „Freund" aber in den Sonnetten, der durchaus heirathen soll, damit die Welt sein Abbild behalte, der gelegentlich zwischen Shakespeare und andern Bewerbern schwankte, der dem Dichter sein häßliches, pikantes Schätzchen abspenstig machte, sei Niemand anders als — des Dichters Genius, seine eigene, innerste Persönlichkeit, die auf Herrn Barnstorff drei Jahrhunderte lang warten mußte, um sich endlich verstanden zu sehen.*) Und bald darauf (1865) brachte der Engländer John Heraud**) vollends heraus, daß Shakespeare's Sonnette, wie seiner Meinung nach die von Dante

* Wir haben über diese Dinge im Jahre 1864 in den Preußischen Jahrbüchern ausführlich gehandelt, und dürfen hier wohl auf diese Arbeit, sowie auf Bodenstedt's Einleitung zu seiner vortrefflichen Uebersetzung der Sonnette verweisen.

** Shakespeare. His inner life intimated in his works. By John A. Heraud.

und Petrarca, politisch-religiöse Bekenntnisse sind, in allegorische Liebesschwärmereien und Galanterien gekleidet. Shakespeare sei ein entschiedener, ja extremer Protestant gewesen, (also das Gegentheil von dem Krypto-Katholiken, den der Franzose Rio in ihm entdeckt hat), auch darin den Zeitgenossen weit voraus. Die Ermahnungen zum Heirathen seien ganz einfach — Proteste gegen den katholischen Coelibat; der ideale, gefeierte Freund sei ursprünglich der platonische Logos, der sich dann aber in der Hitze des Gefechts in den Messias verwandelt (und absolut heirathen soll!!), das braune, verführerische, schlechte Weib sei die Kirche, „the black, but comely bride of Solomon". Beide verlangen Shakespeare's, ihres Dichters, Hingebung, sein „weiblicher böser Geist" und sein „besserer Engel". So stellte Shakespeare dem abgöttischen Marien-Cultus symbolisch die reine Verehrung des Wortes Gottes (das puritanische Bibelchristenthum) entgegen, welches zu begründen die Aufgabe seines Zeitalters war! — In ähnlichem Sinne wird jedes zur Verherrlichung der Liebe und Ehe in den Dramen von irgendwem gesprochene Wort gegen Mönche und Nonnen gedeutet, und der lebensfrohe Dramatiker, welcher in der typischen Gestalt Malvolio's dem puritanisch-philiströsen Tugendstolz den Spiegel vorhielt, dessen Kunst von den zelotischen Kopfhängern seiner Zeit nach Kräften angefeindet wurde, dessen Dichtung ein fortlaufender Protest gegen Heuchelei und ödes, selbstgefälliges Scheinwesen ist, wird — zum anticipirten Puritaner gemacht! Es spiegelt sich eben die Welt in Shakespeare's Dichtung, und jedem Beschauer tritt denn auch bald genug sein eigenes Bildniß entgegen. — Auf solche Fieberanfälle der Kritik (und es sind hier nur einige eclatante Beispiele angeführt) durfte dann auch das kalte Sturzbad nicht ausbleiben. Es ist der Shakespeare-Gemeinde von dem trefflichen, hochverdienten Delius

in Bonn applicirt worden (wenn auch vielleicht ein wenig zu reichlich) der in Ausführung einer schon von Alexander Dyce ausgesprochenen Ansicht die ganze Sonnetten-Sammlung für eine Reihe vollkommen freier Gedichte erklärte, ohne alle Beziehung auf bestimmte Personen oder Ereignisse, also auch ohne Bedeutung für Shakespeare's Lebensgeschichte, abgefaßt in dem italianisirenden, galanten und hyperbolischen Style der damaligen aristokratischen Poesie, angelegt auf geistreiche, geniale Durchführung des althergebrachten, unerschöpflichen Thema's dieser Gattung, Liebe und Freundschaft, in einer Reihe origineller und pikanter, aber durchaus frei erfundener Situationen. Der nähere, im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft versuchte Nachweis hebt sehr fein und scharfsinnig die innere Wahlverwandtschaft hervor, zwischen den hier entwickelten Gedankenreihen und denen anderer Jugenddichtungen Shakespeare's. Die „schwarze und doch so anziehende Schöne" erinnert Delius an die Scherze über die schwarze Rosalinde in „Liebes Leid und Lust". Das Thema der standhaften, opferfreudigen und endlich triumphirenden Zuneigung zu einem wetterwendischen und unwürdigen Freunde wird in in den Veronesern variirt; Venus und Adonis, sowie Romeo's Klagen über Rosaliens Hartherzigkeit lassen in glühenden Weisen das Lied von der vergänglichen, für nicht zögernden Genuß geschaffenen Schönheit ertönen. — Man sieht, es wird schier bedenklich, auf diesem viel bestrittenen Schlachtfelde eine eigene Stellung zwischen den Kämpfern zu nehmen, und dennoch kommt Niemand, der sich mit Shakespeare ernstlich beschäftigt, darüber hinweg. Die meinige, wie ich sie in dem erwähnten Aufsatze vor sieben Jahren ausführlich dargelegt habe, ist durch das, was ich später über den Gegenstand gehört, gelesen und ernstlich geprüft, nicht modificirt worden. Fester als je bin ich überzeugt (und ich stehe damit

keineswegs allein da), daß die Gluth, die Innigkeit, der Tiefsinn eines nicht geringen Theils der Sonnette durchaus auf Gelegenheitsgedichte im höchsten, dem bekannten Goethe'schen Sinne des Wortes, auf dichterische Gestaltung des selbst Geschauten, Empfundenen hinweist. Man schreibt wohl schwerlich auf Commando oder als artiges, frommtändelndes Exercitium Verse wie diese:

„Wenn Glück und Menschen ihre Gunst versagen,
Bewein' ich still für mich mein schlimm Geschick,
Zum trüben Himmel send' ich meine Klagen,
Betrachte mich und fluche meinem Glück.

Möcht' reich an Hoffnung sein, wie ach! so Viele,
Ihr Antlitz haben, ihrer Freunde Zahl,
Dort jenes Mannes Kunst und Jenes Ziele;
Was mich zumeist gefreut, wird mir zur Qual.

Doch wenn mich so die Selbstverachtung beuget,
Gedenk' ich Dein — da, wie vom Dämmerschooß
Der Erde morgens auf die Lerche steiget,
Singt Hymnen an des Himmels Thor mein Loos.

Denn Deiner Lieb' Erinnerung bringt mir Schätze,
Daß ich mein Loos hoch über Alles setze.*)

---

* Es ist das 29ste Sonnett, nach der gewöhnlichen Ordnung gezählt.

When in disgrace with fortune and mens eyes,
I all alone beweep my outcast state etc.

Die Uebersetzung ist von Gelbcke mit einer kleinen Aenderung, die wir uns am Anfange des 10ten Verses erlaubt haben. Wir nehmen gern Veranlassung, die Tüchtigkeit dieser, in der trefflichen „Bibliothek ausländischer Klassiker" des bibliographischen Instituts zu Hildburghausen (Nr. 52) veröffentlichten Leistung anzuerkennen, die sich neben den bekannten, ausgezeichneten Arbeiten Bodenstedts und Jordans wohl sehen lassen kann. Um so wunderlicher erscheint Gelbcke's

Wer kennt ihn nicht, diesen Erguß tiefen Seelenschmerzes des unter Verkennung und Vorurtheil noch leidenden, strebenden Künstlers, aufgelöst in einen Jubelruf der Freude, bei dem Gedanken an die Glück gewährende und verheißende Liebe des mächtigen Freundes! Eine wahre Atmosphäre der Aufrichtigkeit, des ächten Gefühls weht durch eine ganze Reihe der Sonnette, die in treuer Liebe lobend, dankend, aber auch warnend, klagend, ja geradezu strafend jenes Verhältniß behandeln; und auch die Selbstanklagen der an einen unwürdigen Gegenstand sich wegwerfenden Leidenschaft reden nur zu sehr die Sprache des nicht nur vorgestellten, sondern wirklich empfundenen Schmerzes. Freilich sind die Sonnette nicht alle der Art. Es finden sich in andern Nummern auch genug geschraubte Complimente und überfeine, kaum entwirrbare Gedankenverschränkungen. Wir müssen uns z. B. belehren lassen, daß des Freundes Auge ein Fenster für Shakespeare's Brust ist, welches der Sonnenstrahl in Lust durchlugt, um auf des Freundes, in Shakespeare's Brust ruhenden Zügen zu weilen. Die Trennnug wird besungen, weil sie Anlaß giebt, den Geliebten zu feiern. Der Freund wird mit Juwelen, mit Festtagen, mit Adonis, mit Helena in einem Athem verglichen; alle Dichter, welche je die Schönheit besangen, sollen das in prophetischer Vorausahnung des noch nicht geborenen Freundes gethan haben ꝛc. Wenn solche Wendungen nicht Kunststück-

---

Passion für die grotesken Einfälle der Massey'schen Sonnette-Erklärung. So führt z. B. das vorstehende Sonnett bei ihm (Nr. 45) die Aufschrift: „Graf Southampton an Elisabeth Vernon“ und wir sollen also glauben, daß ein junger, reicher, glänzender, hochbegabter Cavalier aus purer Verliebtheit „anderer Leute Antlitz und Ziele beneidete“, seinen „ausgestoßenen Stand“ (outcast state) bejammerte, sich selbst verachtete! Da seiner Leidenschaft doch bekanntlich Nichts entgegen stand, als eine Laune der Königinn.

chen sind, im Sonnettenstyl der Zeit, der Daniel, der Drayton virtuosenhaft kaltblütig ausgeklügelt, so sehen sie doch solchen Kunststücken ähnlich wie ein Ei dem andern. Und endlich macht sich für unser Gefühl eine dritte Reihe von Gedichten bemerkbar, die mit persönlichen Beziehungen nur lose verknüpft, in selbstständiger, tiefsinniger Erwägung sittlicher Fragen ihren Schwerpunkt finden. Sie scheinen durchweg einer ernsten Krisis in des Dichters Entwickelung anzugehören. Shakespeare's Blick versenkt sich in düsterer Entschlossenheit in die unerbittlichen Widersprüche des Lebens und erforscht schonungslos die traurige Kehrseite der Dinge. Aus der Fülle des Genusses schreckt ihn der Gedanke an die Vergänglichkeit des Geliebten auf. Er vergleicht sich mit dem entblätterten Herbst, mit der ins Nachtdunkel dahingleitenden Dämmerung, mit dem verglimmenden Feuerbrand auf der Asche der Jugend. Die gewissermaaßen contrapunctische Behandlung des Thema's (die sich beiläufig oft wiederholt), läßt den Gedanken an bestimmte, persönliche Veranlassungen kaum aufkommen, legt aber den an eine tief gefühlte, von der Phantasie nach allen Richtungen hin durcharbeitete Verstimmung des Dichters um so näher. Im 67sten Sonnett weht es, in den an den Freund gerichteten Todesmahnungen uns an, wie ein Wiederhall von Hamlets Kirchhofsphantasie. Und noch düsterere Bilder kommen dem Dichter, wenn er sich in das geschäftige Treiben der die Oberfläche des Lebens füllenden Menschenwelt vertieft. Seine Seele betrachtet mit bitterm Mißtrauen dies ganze wimmelnde, geschäftige Leben. Er spricht „von der Pestluft der Gegenwart"; er sieht das Verdienst bettelarm, das Nichts mit Reichthum ausgestattet, die reinste Treue in des Meineids Arm, die Kunst im Zungenzaume der Beamten, die Weisheit in der Vormundschaft der Thoren. Man glaubt Hamlet

oder Timon mit dem Leben hadern zu hören. Immer und immer wieder spricht der eigentliche Grund- und Familienzug des Dichters, seine unbestechliche Wahrheitsliebe, sein Ekel vor Schein und Trug in ergreifenden Worten sich aus. Es ist von der „guten, alten Zeit" die Rede, da die Schönheit noch lebte und starb wie die Blume, da man den Todten nicht die goldnen Flechten nahm, um sie auf fremdem Haupte ein zweites Scheinleben führen zu lassen; und der Preis ächter, uneigennütziger Liebe und Treue im 123sten, 124sten, 125sten Sonnett, trägt so recht die Marke des innigsten, trautesten Herzensergusses. Mit einem Worte: Wenn ein Theil der Sonnette, wie überhaupt die Jugendarbeiten Shakeapeare's, ihn als Meister, auch der wunderlichen und gemachten Formen zeigen, in welchen seine Zeitgenossen sich gefielen, wenn diese offenbar als poetische Uebungen, Geistesspiele im Geschmack des Tages sich kennzeichnen, ganz wie Delius es ausführt, so geben wiederum andere in der nicht mißzuverstehenden Sprache der Wahrheit und der lebendigen, ächten Empfindung Zeugniß von jener Gelassenheit und Hoheit des Sinnes, jener Liebe und Treue, Milde und Wahrheit, in deren Lob die wenigen zeitgenössischen Zeugnisse über Shakspaere's Charakter übereinstimmen. Wenn einzelne unzweideutig und aufrichtig Verirrungen und Kämpfe eingestehen, denen am Ende keine reich und sinnlich kräftig angelegte Künstlernatur entgeht, so dienen andere wieder, wahrscheinlich durch Jahre von jenen getrennt, oder doch in ganz andern Stimmungen entstanden, der ganzen Tiefe und Kraft des gereiften, männlichen Gedankens. Sie zeigen uns ein poetisches Tagebuch, nicht fremder Leute, sondern des Dichters selbst, die innere Seite eines zwar reich und bewegt, aber auch sehr schnell verlaufenden, in riesiger Arbeit sich verzehrenden Lebens. Den Namen des Mr. W. H., und damit die Bedeutung der persönlichen Anspielungen zu erfahren,

wird der bloßen Conjectur, wenn nicht ein unverhoffter glücklicher Fund ihr zu Hülfe kommt, nicht gelingen: doch wird damit für uns der wahre Werth des ganzen vorliegenden Schatzes, seine Bedeutung für die Kenntniß von Shakespeare's Art zu denken und zu empfinden nicht, oder nur wenig berührt, wie es ja denn auch sehr möglich ist, daß für einen guten Theil der Sonnette die Delius'schen Hypothese, welche dieselben als ein graziöses, poetisches Spiel ohne tiefere Bedeutung auffaßt, vollkommen zutrifft. Der schwere Ernst, das Wühlen in den schmerzlichen Vorstellungen der Vergänglichkeit, wie ein großer Theil der vorzugsweise tief und wahr empfundenen Sonnette es zeigt, wird bei dem noch auf der Höhe des Lebens stehenden Dichter, (Shakespeare war 1598, als Meres die Sonnette schon kannte, erst 34 Jahre alt), weniger auffallend erscheinen, wenn wir die erschreckend intensive Thätigkeit erwägen, in welcher dieses Künstlerleben sich entfaltete und — ausgab. Shakespeare hat in höchstens 24 Jahren 36 Stücke geschaffen, dazu die Gedichte und Sonnette, und die letztern, nebst etwa 15 Dramen wurden während des ersten Jahrzehntes nach der Ankunft in London vollendet. Dabei setzte er, nach den Bekenntnissen der Sonnette zu urtheilen, mit Widerstreben seine Person auf der Bühne ein, in deren materieller Führung und Verwaltung er außerdem thätig war. Es darf ferner nicht übersehen werden, daß auf den hohen, fröhlichen, patriotischen Aufschwung der achtziger Jahre, dessen Nachwirkung in seinen Historien so mächtig lebt, gar bald, schon in der letzten Zeit Elisabeths, ein peinlicher Rückschlag des öffentlichen Geistes folgte, daß die hohen Kreise, welchen der Dichter am nächsten stand, dabei in schmerzliche Mitleidenschaft geriethen, und daß das letzte Jahrzehnt seines Wirkens, unter Jakob I. schon ganz entschieden für England eine Periode der Zersetzung und

damit auch zunächst des Verfalles eröffnete: des Verfalles der Sitte, der Kunst, der Religion, der bürgerlichen Freiheit. Daß diese Verhältnisse ihre düsteren Schatten in Shakespeare's Dichtung warfen, und daß er wohl auch unter dem Drucke persönlicher, körperlicher Erschöpfung verhältnißmäßig früh von schwermüthigen Stimmungen heimgesucht wurde, ist nicht zu verkennen. Von seinen letzten Jahren wissen wir nur, daß er sie, von der Bühne, zuletzt, etwa seit 1612 auch von der Kunst abgewandt, im Genuß wohlerworbenen Wohlstandes in seiner alten, kleinen Vaterstadt, unter Verwandten, Freunden, Mitbürgern verlebte, vergessend und — bald auch von Vielen vergessen. Nicht einmal an eine Ausgabe seiner Werke hat er bekanntlich gedacht. Wahrscheinlich plötzlich, ohne vorangegangene Krankheit (wenigstens schweigt darüber das Tagebuch seines Schwiegersohnes, des Arztes Dr. Hall), ereilte ihn der Tod am 23sten April 1616, nach Vollendung des 52sten Lebensjahres. Seine Familie erlosch 1670 mit seiner Enkelinn, Elisabeth, der Tochter von Susanna Hall. Die nächsten Generationen haben ihn nicht gerade so vollständig vergessen, wie man unter dem Eindruck des jährlich wachsenden Shakespeare-Enthusiasmus neuester Zeit wohl geglaubt und gesagt hat, denn es erschienen in England zwischen 1623 und 1685 vier Ausgaben seiner Werke, denen das 18te Jahrhundert deren 14 folgen ließ. Dennoch ließ materialistische Verwilderung auf der einen, harter Parteigeist auf der anderen Seite während der religiös-politischen Kämpfe des 17ten Jahrhunderts den rein menschlichen, wahrhaftigen und freien Geist der Shakespeare'schen Muse nicht zu voller Wirkung gelangen. Selbst Milton widerrief als Mann seine jugendliche Shakespearebegeisterung, machte dem unglücklichen Könige Karl I. die Liebe zu dem Dichter Hamlets und Lears zu schwerem Vorwurf, und opferte die Spätfrüchte

seines Genius, (Samson) auf dem Altare des französirenden Classicismus. Es bedurfte eines neuen Lebenstriebes der germanischen Welt, um nach den Unwettern des theologischen Paroxysmus und nach dem starren Winter der ihnen folgenden ästhetischen Fremdherrschaft, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Wunderblume der Shakespeare'schen Dichtung sich neu entfalten zu lassen. Wenn Deutschland dabei seinen redlichen Antheil liebevoll hingebender Arbeit geleistet hat, so hat ihm sein großer Adoptivsohn dafür reich und überreich gelohnt. Shakespeare ist uns eine Leuchte geworden auf dem Wege zur Natur und zur Wahrheit, ein Brunnen der Kraft und der Erquickung, (freilich so Manchem auch ein Stein des Anstoßes und ein Anlaß zu Offenbarung angeborener oder anerzogener Thorheit), und so Gott will, wird er sich immerdar als eines der vielen geistigen Bande bewähren, die sich fest und fester zwischen den beiden großen Zweigen der germanischen Familie herüber und hinüber schlingen und die, unberührt von vorübergehenden Verstimmungen und Mißverständnissen, den Stürmen der Zeit hoffentlich Trotz bieten werden. Seit Wieland, Lessing, Goethe, Shakespeare für uns neu entdeckten (nicht etwa für England, wie man in patriotischer Ueberschwänglichkeit wohl behauptet hat), ist das Versenken in seine Dichtung uns gleichbedeutend geworden mit dem Versenken in bedeutungsvolle Entwickelungsphasen unseres eigenen Lebens, mit einer Einkehr in die innersten Tiefen unseres geistigen und sittlichen Bewußtseins. Möge es gelingen, in den Erwägungen, welche wir dem unerschöpflichen Gegenstande demnächst zu widmen gedenken, diesem Worte wenigstens annähernd gerecht zu werden.

Dritter Vortrag.

Die englischen Historien und die Römerdramen.

Eine ausführliche und vollständige Analyse aller einzelnen Shakespeare'schen Dramen liegt hier nicht im Plane. Wir haben sie an anderm Orte versucht, gedenken sie nächstens in verbesserter Gestalt zu erneuern und werden uns hier gelegentlich auf ihre Ergebnisse beziehen dürfen. Was hier beabsichtigt wird, ist Weniger und Mehr. Wir möchten es unternehmen, auf die eigenthümlichen Züge der Shakespeareschen Dramatik in Gesammtbetrachtung der großen, in ihr hervortretenden Gruppen und Richtungen hinzuweisen, dieselben ästhetisch, ethisch und culturgeschichtlich zu würdigen, neben dem Einseitigen, Begränzten und darum dem Veralten ausgesetzten das rein Menschliche, Unvergängliche in ihnen hervortreten zu lassen, und so für die schließlich zu versuchende Darlegung von Shakespeare's Weltanschauung und Denkweise eine verständliche Grundlage zu gewinnen. Einzelne Werke und einzelne Züge derselben werden soweit berücksichtigt werden, als sie direct diesen Zwecken dienen. Wenn wir die englischen Historien voranstellen, so sollen diese merkwürdigen,

vielbewunderten und vielbestrittenen Dichtungen dadurch keineswegs in ein Rangverhältniß zu den Tragödien, den Lustspielen und Dramen gesetzt werden. Wohl aber sind wir der Ansicht, daß sie als die eigenthümlichsten Schöpfungen Shakespeare's, zu einem eingehenden Studium seiner Art und Kunst den bequemsten Zugang gewähren.

Man hat die Frage aufgeworfen und in verschiedenem Sinne beantwortet, ob die Geschichte der Völker nnd Staaten sich überhaupt für dramatische Behandlnng eigne. Das Drama stellt sich keine geringere Aufgabe, als in dem eng eingerahmten Spiegel einer einzigen, dichterisch nachgeahmten Handlung die treibenden Grundkräfte menschlischen Wesens und Schicksals anschaulich zu zeigen und uns dadurch zu erfreuen und zu erbauen. Aeußerlich ganz individuell, in der Einzelerscheinung aufgehend, muß es seine innern Impulse von dem Gesammtgeist unserer Gattung empfangen, der sich in der Seele des Einzelnen mit der Kraft des sympathetischen Instincts verkörpert. Fehlt ihm das Erstere, die individuelle Bestimmtheit, so wird es uns Sentenzen-Schachteln, Phrasen-Gefäße geben, statt lebendiger Menschen; ist auf der andern Seite der Zusammenhang zwischen der Seele des Dichters und der seines Volkes und aller Völker schwach und getrübt, so werden leicht phantastische Wesen auf der Bühne erscheinen oder Karrikaturen, welche ferner stehende Kreise, und nun vollends die Nachwelt, nicht mehr verstehen. Solche Spiele der subjectiven Willkür sind aber in jeder andern Darstellungsform weniger unerträglich, als in der dramatischen, welche nicht nur des Wortes, sondern des ganzen lebendigen Menschen sich als ihres Materials bedient. So verlangt denn das Drama durchsichtige Klarheit der bewegenden Kräfte bei lebendiger Fülle der individuellen Gestaltung, übersichtliche Einfachheit des Grundplans bei spannender, bunter Ver-

wickelung der Ausführung. Es spricht nicht zu dem einsamen Leser, sondern zu der bunten, versammelten Menge; es darf auf die günstige Stunde und Stimmung nicht warten, sondern es muß sie sich machen. Alle einladend, soll es Allen Genießbares, Verständiges bieten, darf dem Einfachsten nicht unzugänglich, dem Erfahrensten nicht schal erscheinen, muß dem schlichtesten, vom Instincte der Durchschnittsbildung beherrschten Leben der Zeit die eine Hand reichen und danach trachten, die andere von den Trägern und Führern der Cultur und von der späten Nachwelt nicht zurückgewiesen zu sehen. — Ist nun die scenische Darstellung eines geschichtlichen Vorganges, so darf man wohl fragen, geeignet, solchen Forderungen zu entsprechen, ohne daß die historische Wahrheit mit der poetischen in unlöslichen Gegensatz kommt? Die Seele der Völker fließt aus den Erinnerungen der Vergangenheit, den Instincten und Erwägungen der Gegenwart, den Hoffnungen der Zukunft zusammen. Wird der Dichter, im begränzten Raume einer scenischen Aufführung, sie denen verständlich machen, die jene Erinnerungen nicht kennen, denen diese Erwägungen, soweit sie die Gesammtverhältnisse eines bestimmten Volkes in bestimmter Zeit betreffen, fremd sind, die sich um die bestimmte, in Betracht kommende nationale Zukunft nicht kümmern? Und das ist doch immer die große Mehrzahl der nicht gelehrten Theaterbesucher. Und weiter. Die Geschichte arbeitet mit Massen, mit complicirten Motiven. Es kreuzt sich in ihr überall das bewußte Streben des Einzelnen und die geschichtliche Nothwendigkeit, d. h. die von der Zeit still zusammenaddirte, unwiderstehliche Gesammtsumme dessen, was Andere, schon dahin Gegangene oder nicht Anwesende, gedacht, gethan, erstrebt. Jeder geschichtliche Held ist Erbe und Verwalter einer Vergangenheit, deren Mühen und Leistungen, Glück und Leid zu seinen eigenen Thaten

und Erfolgen oft genug in nicht weniger innigem Zusammenhange stehen, weil sie scheinbar ganz andere Ziele verfolgten. Wer gewährt es aber dem Dichter (was doch dem sinnenden, für den Verstand arbeitenden, an die engen Grenzen der dramatischen Kunstform nicht gebundenen Forscher und Geschichtschreiber schwer genug fällt), in dem verwirrten Knäuel den fortlaufenden Faden zu zeigen, im Raume weniger Scenen verständlich zu machen, was Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte schufen, ohne daß er dabei Zeichnung und Perspective fälscht und der positiven Ueberlieferung seine Freiheit opfert, während jene ihn für dieses Opfer durch größere Würde und Bedeutung des Stoffes vielleicht nicht entschädigt? Wie nahe liegen die Beispiele! Was sich vor unsern Augen Unerhörtes und Großes an den Ufern der Seine und der Spree begiebt, wird dem historisch gebildeten und forschenden Denker nicht immer ein Räthsel bleiben. Schon jetzt wagen Gedanke und ahnendes Gefühl, den Vorhang zu lüften, und glauben mehr hinter ihm zu entdecken, andere, aus weiterer Vergangenheit wirkende Gewalten, als die Ereignisse und Männer dieses und der letztvergangenen Jahre. Es sind schwerlich Kaiser Wilhelm und König Ludwig, Fürst Bismarck und von Pranckh allein, welche die Einheit Deutschlands zu Stande gebracht, das Sphinx-Räthsel der Jahrtausende gelöst haben. Auch wenn wir die Helden von Wörth, Metz und Sedan hinzunehmen, sind wir lange nicht am Ende. Gar viele, viele kostbare Thränen werden in der neuen Kaiserkrone als Perlen glänzen! Thränen, geweint im jugendlichen Begeisterungsrausch, aber auch jene heißern, welche dem heute triumphirenden und von den Thronen verkündeten Gedanken einst in einsamen Zellen flossen, Thränen vernichteter Lebenshoffnungen und brechender Herzen. Durch den Freudenjubel, mit dem unser Volk den siegreich zurückkehrenden Kröner und Vertreter

seiner Einheit begrüßen wird, wird das durch das Belauschen der Geschichte geschärfte Ohr die Geisterstimmen dahingegangener Geschlechter zu vernehmen glauben. Was heute die glänzende, gefeierte Summe unserer Staatsweisheit ist, war ja, als wir, das ältere Geschlecht, als unsere leitenden Staatsmänner selbst Jünglinge waren, nur noch eine heute geduldete, morgen verhöhnte und verfehmte Thorheit, und unsere Väter haben es oft genug als Verbrechen gebüßt! Es giebt für den wissenden Denker kein ergreifenderes Drama, als diese Dinge, die wir hoffend und zagend, zürnend und jubelnd, selbst erlebt! Ob auch für den scenischen Dichter? Das ist bei alledem eine weit leichter aufzuwerfende als zu bejahende Frage, so verführerisch vielleicht jetzt schon die Gestalt unseres „großen Grafen", unseres deutschen „Kaiser-Machers" manchen angehenden, noch verborgenen Shakespeare anlächeln mag. Es gehört das glückliche Zusammentreffen vieler Dinge dazu, damit der geschichtliche, labyrinthisch verschlungene, aus tausend Ingredienzen gemischte Stoff sich den Anforderungen des scenischen Kunstwerkes bequeme! Nicht nur packende Ereignisse, interessante und hervorragende Personen, sondern auch große, leichtverständliche Ziele, in dem Willen bestimmter Menschen verkörpert, persönliches Zusammenstoßen der treibenden und hindernden Kräfte, starke, durchsichtige Ueberzeugungen und eine gehörige Zugabe rein menschlicher Leidenschaft, mit einem Worte: ein natürliches und leicht erkennbares Verhältniß der bestimmten historischen Erscheinung zu den großen Urformen des rein Menschlichen, und dann ein Dichterauge, welches dieses Verhältniß klar schaut und eine kühne, sichere Künstlerhand, die, durch Nebendinge unbeirrt, das Wesentliche aus der Masse herausgreift und es zu gestalten vermag und wagt. — Vestigia terrent! Das gesammte Alterthum hat uns nur eine scenische Dichtung hinter-

lassen (es sind deren allerdings mehrere zu Grunde gegangen) welche, und noch dazu in meist symbolischer Behandlung, einen geschichtlichen, zeitgenössischen Vorgang darstellt, die Perser des Aeschylus. Von einer andern wissen wir, daß sie dem Dichter, wegen des mißliebigen stofflichen Eindruckes, die Ungnade und Strafe seiner souveränen Mitbürger zuzog (der „Fall Milets" von Phrynichos), weil das athenische Volk, nach Tyrannenweise, nicht an seine pflichtvergessene Schwäche erinnert sein wollte. Im Ganzen hielten sich die griechischen Tragiker und ihre römischen Nachahmer auf dem Gebiete der Götter- und Heldensage, die ihnen einfache, großartige, allem Volke verständliche und ehrwürdige Handlung, und typische, von Hause aus der greifbaren Wirklichkeit und Alltäglichkeit entrückte, und dennoch den Zuschauern befreundete, menschlich verständliche Charaktere entgegenbrachte. Und dennoch verhält sich die alte Geschichte mit ihren schlichten, natürlichen Verhältnissen zu dem verzwickten Getriebe unseres Staats- und Culturlebens noch immer wie die Unbefangenheit des Kindes zu der verschlossenen Haltung des Weltmannes. Merkwürdig und lehrreich, wie dann das ausgehende Mittelalter und die beginnende Neuzeit, die Geburtszeit des historischen Drama's, zur Ueberwindung dieser natürlichen Scheu gelangt sind. Auch ihre scenische Kunst, wie die der Griechen, begann unter Abhängigkeit von den religiösen Vorstellungen und Ueberlieferungen der Epoche. Aber diese Ueberlieferungen hatten neben dem mythologischen zu gutem Theil einen rein geschichtlichen Inhalt, jene Vorstellungen setzten die Ahnungen des dem Ideal zustrebenden Gemüthes in bestimmte, systematische Verbindung mit dem krausen Drama des Weltlaufes. Man hatte es nicht nur mit den himmlischen und höllischen Heerschaaren, nicht nur mit Patriarchen und Heiligen, sondern auch mit subtilen Priestern, Pharisäern und Zöllnern, mit idumäischen

und römischen Tyrannen und ihren Hofleuten, mit Landpflegern und Kriegsknechten zu thun. Das Mittelalter hatte nicht nur eine poetisch-philosophische, sondern auch eine theologisch-politische, mit allen Interessen, Gebräuchen und Mißbräuchen des staatlichen Lebens enge verquickte Religion. So wurden seine Mysterien und Miracle-Plays, mit ihrer Nachahmung der von der Kirche zurecht gemachten „Geschichte des Reiches Gottes auf Erden", die natürliche Vorbereitung des profangeschichtlichen Drama's, dem Dichter und Publikum um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts sich mit Leidenschaft zuwandten. Man wagte sich an das Schwierigste, weil man die Schwierigkeit zunächst gar nicht ahnte. Die Freude an großartigen, erschütternden Vorgängen, durch die gewaltigen geschichtlichen Ereignisse der Zeit geweckt, stand im Vordergrunde; das naive, stoffliche Interesse trug die Hauptkosten der Unterhaltung, und ließ dem Dichter in in Bezug auf das „Warum" und „Wozu" und „Woher" leichten Kauf, wenn die Handlung nur das Auge vergnügte und die Nerven erschütterte. So fand Shakespeare das historische Drama, das antike wie das nationale, in vollem, frischem Fluß. Seine Landsleute regten sich auf an den Gräuelthaten des Königs Kambyses und des großen Tamerlan, an den Abenteuern des frommen Sebastian von Portugal, wie an den Schicksalen ihrer Heinriche, Eduarde und Richarde. Jede Chronik war dem dramatischen Dichter gut und willkommen, wenn sie ihm ungewöhnliche Begebnisse, Menschen von starken Leidenschaften und auffallenden Schicksalen vorführte. Gegenwart und Vergangenheit, Heimath und Ausland lieferten ohne Unterschied die bunten, häufig grotesken und furchtbaren, aber energischen, farbenprächtigen Bilder, an denen die noch kritiklose Schaulust eines Publikums sich erfreute, welches unter dem Lichte einer neuen, von allen

Seiten hereindringenden Bildung so eben zum Gesammtbewußtsein erwachte. Es ist schon möglich, wenn auch schwerlich in dem Grade wie es Rümelin betont, daß die vorwiegende Zusammensetzung dieses Publikums aus der jungen Aristokratie und aus den kräftigern, rohern Elementen des Volks, Soldaten, Handwerkern, Handlungsgehülfen und Lehrlingen ihren Einfluß auf die Färbung der Stücke ausübte. In diesen Umgebungen machte der 22- bis 24jährige Shakespeare seine ersten dramatischen Probestücke, und es darf nicht Wunder nehmen, daß er, wohl mehr dem herrschenden Zuge und beliebten Vorbildern, als einem selbstständig tief angelegten Plane folgend, einen guten Theil seiner frischen, noch ungeschulten Kraft auf Gestaltung von dramatischen Historien verwandte. Neben Titus Andronicus gehören die drei Theile Heinrichs VI. zu seinen allerfrühesten Werken. Es ist mir und Andern, aus an anderm Orte entwickelten Gründen, sogar sehr zweifelhaft (auch nach den vornehm absprechenden Bemerkungen Ulrici's) ob der erste Theil von Shakespeare herrührt oder von ihm nur bearbeitet ist. Der zweite und dritte wurde um 1592 auf zwei ältere Arbeiten von Greene und Marlowe gepfropft, wovon dann Greene Veranlassung nahm, die bekannte Klage über den „Hans Factotum" zu erheben, über die Krähe, die sich mit der Feder der Pfauen schmücke. Freilich sind beide Stücke, mit Greene's Arbeiten verglichen, ein fortlaufender Triumph des Genius über die Routine. Etwa drei Jahre später, um 1595, erschien der Schluß und die Krone dieser Tetralogie, Richard III., wo die dramatisirte Chronik sich bereits zur historischen Tragödie großen Styls entfaltet, des ungewöhnlichen Beifalls würdig, mit welchem schon die Zeitgenossen das Stück begrüßten und als Wunderwerk tragischer Kunst neben Romeo und Julia stellten. Die zweite Reihe der

Historien, die Lancaster-Tetralogie, Richard II., Heinrich IV., Theil 1 und 2 und Heinrich V. verhält sich zu der ersten stofflich als rückwärts greifende Grundlegung, während sie in Bezug auf künstlerische Durchführung sich meist weit überlegen erweist und namentlich in Richard II. und dem ersten Theil von Heinrich IV. das Beste giebt, was Shakespeare in dieser Gattung geliefert hat. Alle vier Stücke entstanden in den Jahren 1596 bis 1599, vom 32. bis 35. Jahre des Dichters, im Höhepunkt seines Lebens. In derselben kurzen Periode, 1598, schuf Shakespeare, in Anlehnung an ein schon beliebtes älteres Stück, den durch seine Handlung weit vor beiden Gruppen liegenden und mit ihnen innerlich wohl nur durch überkünstliche Klugthuerei zu verbindenden König Johann, und das letzte Stück der ganzen Reihe, Heinrich VIII., ist 1603 oder 1604 entstanden, an jener Grenzscheide, welche, wie wir sehen werden, schon das Hinübertreten dieses eben so früh und schnell sich auslebenden als mächtigen Geistes in die Schatten einer düster grübelnden Lebensbetrachtung bezeichnet.

Der Zeitraum, welchen die zusammenhängenden Historien behandeln, umfaßt bekanntlich die Jahre von 1398 bis 1485, von der Verbannung Heinrich Bolingbroke's durch Richard II. bis zur Schlacht bei Bosworth: eine Periode glänzender äußerer Macht und jähen Verfalles, mißbrauchter und gedemüthigter Legitimität, siegreicher, durch das Gottesgericht des Erfolgs scheinbar gerechtfertigter Usurpation, dann gräulicher Rechtsverwirrung, rächender Nemesis, maßlosen Wüthens der Leidenschaften, bis zur Selbstvernichtung der kämpfenden Adelsparteien. Die Herstellung einer neuen, gleichmäßig vom Recht und von nationalen Bedürfnissen getragenen Ordnung der Dinge, die Begründung des modernen Staats auf englischem Boden, bildet den Schluß. Jenes große und merkwürdige Ereigniß,

aus welchem die Entwickelung des heutigen England hervorwuchs, die Verschmelzung der Sachsen und Normannen zu einem einheitlichen Volke, ausgedrückt und angezeigt durch die Entstehung der englischen Misch-Sprache, hatte sich in den letzten Jahrzehnten des dreizehnten und in den ersten des vierzehnten Jahrhunderts mit der Geräuschlosigkeit eines Naturprocesses vollzogen. Mächtiger Aufschwung der neuen Nationalität nach Außen hin, und ein entsprechendes Erstarken der Volkskraft im Innern war unter der langen Regierung Eduards III. (1327—77) die unmittelbare Folge gewesen. Von dem schwarzen Prinzen geführt, hatte die englische Ritterschaft die stolzen Namen Crecy und Poitiers auf ihre Fahnen geschrieben; aber den besten Theil dieser Siege hatte sie dem mannhaften Eingreifen ihrer Freisassen, jener bürgerlichen Bogenschützen verdankt, die noch vor den Siegen des schweizerischen Bauernlandsturmes den Feudaladel fühlen ließen, daß seine Sonne sich abwärts neigte. Wohlstand und Bildung war in gleichem Maße gewachsen. Das Jahrhundert des schwarzen Prinzen war auch das von Wiclef und Chaucer, die Geburtszeit des reformatorischen Gedankens und des englischen Humors. Man lebte in England schon damals wohlhäbiger und man dachte freier als in den meisten Ländern und Orten des Festlandes, etwa die deutschen und italienischen Städterepubliken ausgenommen. Auf dieser Höhe fand Richard II., Eduards III. Enkel, das Reich, um, kaum zur Mündigkeit und Selbstregierung gelangt, durch Mißbrauch seiner legitimen Macht, durch Verschwendung und inconsequente Härte, Aufstand und Usurpation herauszufordern, sich selbst zu verderben und ein Jahrhundert schwerer Schicksalswechsel für sein Land und seine Dynastie einzuleiten. Dies der Inhalt der nach ihm benannten Historie. Mit Heinrich IV., Bolingbroke, dem Sohne John Gaunts, besteigt dann das Haus Lancaster den

Thron. Es vertheidigt ihn unter schweren Wirren, aber glücklich, gegen den hohen Adel, seine trotzig auf ihre Dienste pochenden Helfer, und versucht ihn dann durch seine glänzenden Erfolge gegen Frankreich in den Herzen des Volkes fest zu begründen. Jene innern Kämpfe, sich drastisch abhebend von dem Hintergrunde übermüthig-derben Glücksritter-, Söldner- und Volkslebens, aus dem sie hervortreten, füllen die zehn Acte der beiden Theile Heinrichs IV. Heinrich V., fast ein dramatisirtes Epos zu nennen, ist das Heldenlied des altenglischen Ritterthums, die Verherrlichung der nationalen Erfolge, durch welche der Erbe des Usurpators „die schwindligen Gemüther zu beruhigen", die Gewaltthat seines Vaters zu legitimiren versuchte. Aber „die Weltgeschichte ist das Weltgericht", und der dramatischen Darstellung dieses Gerichtes sind die Stücke der andern, dem Inhalte nach hier sich anschließenden, nach der Entstehungszeit, wie bemerkt, vorangehenden Tetralogie gewidmet. Den Sieger von Azincourt, den Eroberer Frankreichs zeigt die erste Scene Heinrichs VI. im Sarge liegend, plötzlich hingerafft in der Blüthe des Lebens. Um die Leitung seines unmündigen Sohnes streiten die Oheime, der Adel theilt sich, Frankreich, von der Jungfrau geführt, rafft sich zum Widerstande auf; was der Feind nicht vollbringen kann, das bewirkt die Zwietracht der englischen Feldherren. Die Eroberungen Heinrichs V. sind zerronnen wie gewonnen. Dazu senkt Heinrichs VI. Verlobung mit der ehrgeizigen Französinn Margaretha von Anjou den Keim des Zwiespalts in die königliche Partei. Wie derselbe zu wachsen beginnt, wie die alte, äußerlich vernarbte, aber nicht geheilte Wunde des Rechtsbruches sich öffnet, zeigt dann der zweite Theil Heinrichs VI. Richard von York erinnert jetzt sich und seine Freunde daran, daß er als Nachkomme des 5. und des 3. Sohnes Eduards III. (durch seine Mutter, Anna Mortimer),

dem Hause Lancaster vorangeht, welches nur von Eduards 4. Sohne sich herleitet. Was der hohe Adel von dem schlauen Politiker, der Richard II. verdrängte, ertragen mußte, was man im Ruhmesglanze der Glückssonne Heinrichs V. selbst gern ertrug, das wird, gegenüber dem schwachen, guten Heinrich VI. und seiner verhaßten Französinn als schweres Unrecht empfunden. Die Usurpation hält nicht Farbe unter den Wettergüssen des Unglücks. So schildert der zweite Theil Heinrichs VI. dann den innern Zerfall der regierenden Dynastie, das Aufkommen der Prätendenten, die Empörung des Pöbels, der die gewohnte, feste Hand nicht mehr fühlt und von den Factionen gestachelt wird, dann die schlimmere des ehrgeizigen Adels bis zum ersten Siege der Yorks in offener Feldschlacht, dem Tage von St. Albans (1459). Die eigentlichen Gräuel des Bürgerkrieges, das Chaos von Gewalt und Verrath, aus dem nach der Schlacht bei Tewksbury (1470) das Haus York endlich siegreich hervorgeht, füllt die fünf Acte des dritten Theils; und der Schluß der Tetralogie, Richard III., läßt dann „in der Sonne Yorks" sich die Giftblüthe entfalten, welche die Triebkraft des alten Sündenstammes endlich erschöpft, um einer sittlich-geordneten Zukunft Raum zu schaffen. Richard III., der verkörperte Dämon des Bürgerkrieges und der Tyrannis, das typische Gegenstück zu Richard II., vollendet in illusions- und rücksichtsloser Selbstsucht das Verderben, zu welchem jener in phantastischer Haltlosigkeit den Grund legte, und Heinrich Richmond, den Lancasters durch Abstammung, den Yorks durch Vermählung verwandt, eröffnet mit versöhnenden Friedensworten die neue Zeit des unter starken Königen zu Einheit und Ruhe gelangenden Nationalstaates. Nur eine Episode aus des letztern, zur Zeit ein Jahrhundert umfassender Geschichte hat Shakespeare in Heinrich VIII. dargestellt: Die Losreißung Englands von Rom und deren unmittelbare

Ursachen und Folgen, Heinrichs VIII. Vermählung mit Anna Boleyn, Wolsey's Sturz und die Geburt Elisabeths, deren glorreiche Regierung am Schlusse in einer Prophezeiung Cranmers an uns vorüberzieht. Und gewissermaaßen ein Gegenstück dazu bildet (obwol schwerlich von Shakespeare beabsichtigt, wie die geschichtsphilosophische Auslegerkunst zu glauben sich bemüht) der Inhalt von König Johann, der die tiefste Erniedrigung des englischen Königsthums unter Rom schildert, aus welcher dann, nach schwerer Buße des persönlich Schuldigen, die Ehre des Landes und der Krone, durch die einmüthige Hingebung des Adels und Volkes getragen, sich glorreich wieder erhebt.

Dies die Grundzüge des fast durchaus der Chronik Holinsheds entlehnten Stoffes, aus welchem der labyrinthische Bau dieser merkwürdigen, eben so oft getadelten als begeistert gepriesenen Gedichte sich aufthürmt. Schon der thatsächliche Inhalt der Historien, von der Kunst der formalen, technischen Behandlung ganz abgesehen, ist, zumal bei uns in neuester Zeit, Gegenstand dieses Tadels gewesen. Das wäre also der gefeierte Nationaldichter, hat man bemerkt, der in allen diesen Darstellungen seiner vaterländischen Geschichte von dem eigentlichen Kern des Volkes, dem Mittel- und Bürgerstande, so gut als gar keine Notiz nimmt? Von den wackern, ritterlichen Vertheidigern der englischen Freiheit, aus deren Bündniß mit den Communen die englische Verfassung hervorgegangen ist, scheint dieser Lobredner der Könige und des Hofadels wohl gar Nichts zu wissen? Was ist von dem historischen Sinne eines Dichters zu halten, der, wenn er Johann ohne Land in Scene setzt, Raum hat für leidenschaftliches Weibergezänk über prinzliche Rechte, und für wortreiche, schwülstige Verhöhnung des bei diesen Dingen historisch gar nicht betheiligten Oesterreich, nicht aber für die Ertheilung

des großen englischen Freibriefes, das einzig bleibend wichtige Ereigniß dieser ganzen Epoche? Und welche kindischen Schlachtschilderungen, als ob von den Heroenkämpfen vor Troja die Rede wäre, wo die Muskelstärke der Könige Alles entscheidet, da doch jeder Schüler weiß, daß in den englischen Schlachten des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr die geharnischten Ritter die Hauptrolle spielten, sondern disciplinirte Soldaten, aus ländlichen Freisassen und geworbenem Söldnervolk zusammengesetzt? Und welch ein Aristokratenschmeichler, der unterhalb des Barons keinen erwähnenswerthen Menschen zu kennen scheint, als allenfalls hie und da einen Priester, Hausdiener und Söldner des Adels und wüsten, verächtlichen Pöbel; für den ehrsame Handwerksmeister, stattliche Aldermen, Krämer, Bürger, Männer der Wissenschaft, seine und seines Vaters Standesgenossen nur vorhanden zu sein scheinen, wenn es ihm ankommt, sich über sie lustig zu machen? Aus solchen Elementen setze sich die englische Gesellschaft des fünfzehnten Jahrhunderts mit nichten zusammen, und sie so darzustellen sei weder wahrhaftig und würdig noch poetisch.

Wir müssen diesen Bedenken gegenüber eine Ausführung vervollständigen, die wir bereits oben (im ersten Vortrage) uns anzudeuten erlaubten. Zunächst hat diese ganze „realistische" Kritik ihre sehr unrealistische und unkritische Seite, indem sie unsern Beobachtungsstandpunkt und Beurtheilungsmaaßstab kurzweg auf einen Dichter des sechszehnten Jahrhunderts anwendet. Uns, den Erben der Revolution und des philosophischen Jahrhunderts, den Zöglingen aber der systematischen Reaction, der historischen Kritik und halbhundertjähriger Kämpfe um Recht und Verfassung, ist, wenn der Ausdruck erlaubt ist, die unpersönliche Seite der Geschichte, die Entwickelung und Gestaltung der Zustände die Hauptsache

geworden. Die Entstehung und Ausbildung der Rechtsbegriffe und Rechtsformen, in denen wir die Bürgschaften der Cultur und des Fortschrittes erblicken, ist unserer Betrachtungsweise das anziehendste Schauspiel, welches uns die Vergangenheit bietet. Aber was hatten denn die Staatsmänner, was vollends die Poeten des sechszehnten Jahrhunderts mit der Theorie der constitutionellen Gewalten, oder vollends mit der der Menschenrechte zu thun! Der Germane, und ganz speciell der Sachse und Normanne in England, kannte von Hause aus im Grunde nur ein principielles Grund- und Menschenrecht, das Recht des freien Mannes, sich seiner Haut und seines Eigenthums zu wehren. Wie die Tribunen der römischen Plebs ursprünglich Nichts verlangten und Nichts erhielten als die Befugniß, einem Standesgenossen gegen den Consul Hülfe zu leisten, so machten die englischen Barone und Gemeinen des dreizehnten Jahrhunderts einfach Front gegen den König, wenn ihnen dieser in einem bestimmten Falle zuviel zumuthete oder abforderte, und ihre Verträge mit der Krone hatten keinen andern Inhalt und Zweck, als die Wiederholung solcher Zumuthungen und Forderungen zu hindern. Sie treten bekanntlich immer in Form von Contracten und Privilegien auf, nicht in der von Rechtstheorien und allgemeinen Regeln, und sind beiläufig unzähligemal straflos verletzt worden, wenn die Betheilgten augenblicklich kein dringendes Interesse oder nicht die Macht zum Widerstande hatten: erst die zweite Revolution (1688) und die Begründung der protestantischen Thronfolge legten es nahe, allmählich ein System in die Sache zu bringen. Am allerwenigsten aber, das sollte doch keine billige Beurtheilung vergessen, war die Zeit Elisabeths einer emphatischen Behandlung von politischen Rechtsfragen und Momenten der Verfassungsgeschichte günstig. Wie schon oben angeführt,

ersetzten in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts mehr als je der gute Wille und der Tact einer bei allen ihren Fehlern sehr populären und trefflich bedienten Monarchinn sowie die Macht des Herkommens die formellen Bürgschaften und die politischen Principien. Shakespeare hätte sich bei seinen Zuschauern so wenig Dank verdient als bei den Behörden, wenn er etwa in der Schilderung des König Johann für die Barone und die Communen gegen den König Partei genommen hätte, statt für England gegen Frankreich und gegen den Papst. Ja, er hätte ganz aus der ihn umgebenden geistigen Atmosphäre heraustreten müssen, um nach politischer Gesinnungstüchtigkeit und Geschichtsphilosophie im Sinne seiner heutigen Kritiker und Nachahmer zu trachten. Man wird seine Historien vergeblich nach liberalen Sentenzen durchsuchrn. Wenn er dann aber, von seinem Standpuncte, dabei im Rechte war: sind es seine Gegner von dem ihrigen nicht ebenso sehr, indem sie sich lieber an den Gedanken- und Gesinnungshelden unserer modernen historischen Dramen erbauen, als an den Schlagezu's und Haltefest's, den unbarmherzigen Tyrannen, den hochfahrenden Rittern, den intriguanten Priestern und leidenschaftlichen Weibern der Shakespeare'schen Historien? — Subjectiv natürlich! Denn man soll Jedem seinen Geschmack lassen. Vom objectiven Standpuncte aus aber ließe sich wohl ohne Shakespearomanie zu einer Verständigung kommen, wenn es zugegeben wird, daß das Auge, mit dem der Dichter die Dinge sieht, eigentlich nur das Auge des unbefangenen Menschen ist und sein darf, nur klarer, reiner, schärfer als wir es haben, und vor allen Dingen ohne Brille. Dem Dichter, wie jedem Künstler, ist es nicht um geistige, sondern um sinnlich-geistige Wirkung zu thun, und der Sinn verlangt eben Form, Farbe, Gestalt. Die erhabenste Idee ist für den Dramatiker Nichts werth, wenn

sie sich nicht in einem oder mehreren Menschen sichtbar und greifbar verkörpert, und je einfacher, allgemein verständlicher diese Verkörperung sich vollzieht, um so lieber wird jene ihm sein. Nun mache man die Probe an Shakespeare's Historien und an unsern modernen Gedanken- und Tendenzdramen, und seine Art wird unserer vorgeschrittenen philosophisch-politischen Bildung gegenüber ihre Sache immerhin führen. Er sieht die Ueberlieferungen der vaterländischen und der Weltgeschichte eben nicht mit dem Auge des Politikers oder des Geschichtsphilosophen, sondern mit dem des Poeten, des unbestechlich gewissenhaften Mannes und des heißblütigen Patrioten. Vor Allem mit dem des Poeten: darum sind ihm Menschen, die lieben und hassen, begehren und kämpfen, lieber als Stände und Parteien, deren Bedeutung sich schließlich mühsam aus dem Verhältniß vieler unbedeutender Individuen zusammenaddirt. Wie viele zeitgenössische Dichter sind an der Nichtbeachtung dieser einfachen Thatsache gescheitert! Und ferner sieht Shakespeare die Geschichte mit dem Auge des unbestechlich-gewissenhaften, sittlichen Mannes. Mit nie fehlendem Instinct faßt er die Bestrebungen der Parteien, der Herrscher, der Staatsmänner da an, wo sie mit den ewigen Grundformen des menschlichen Empfindens und Wollens sich berühren, wo sie für ein Jahrhundert so viel Bedeutung haben, als für das andere. Was kümmern wir uns heute im Grunde genommen um York und Lancaster, was ist uns Richard und Bolingbroke, was Heinrich VI. oder Eduard IV., was liegt uns daran, ob Frankreich oder England bei Azincourt siegte? Aber in dem Kampfe des übermüthigen Phantasten gegen den kaltblütigen, geschickten Politiker ist unser Gefühl eben so stark auf der einen Seite in Anspruch genommen, als unser Verstand auf der andern; die hülfslose Herzensgüte am Steuerruder des sturmgepeitschten Staatsschiffes ist

uns immerdar ein Gegenstand tiefsten Mitleids und ernster Lehre, so sehr wir ihren Untergang natürlich und nothwendig finden; der bescheidene, feste Held, von einer Uebermacht von Prahlhänsen umtobt, ist uns niemals ein Fremder. Der Ehrgeizige, der Eifersüchtige, der Heuchler, der liebende oder hassende Mensch bleiben uns verständlich, ob sie nun dieses oder jenes Wappen tragen. Es sind die großen Urformen des menschlichen Empfindens und Thuns, nur in ungewöhnlich kräftiger Bethätigung, mit weiter greifender Tragweite, die uns in Shakespeare's Historien entgegentreten, nicht der Streit von Meinungen und Interessen, die nur der speciellen Kenntniß verständlich werden. Daher ein Theil der mächtigen Wirkung dieser jeder Regel spottenden Dramen. Freilich auch nur ein Theil. Eine gute Hälfte der Wirkung würde fehlen, wenn dem Dichter jene ebenso milde als, wo es noth ist, scharf eindringende Klarheit des sittlichen Urtheils fehlte, die ihn aus der Reihe seiner Zeit- und Kunstgenossen so merkwürdig hervortreten läßt. Wie Viele hat dieser, sein eigenthümlichster Zauber, seine beispiellose Objectivität nicht schon irre geführt! Shakespeare ist Legitimist! hat man gehört. Der Frevel des Rechtsbruchs, seine Sühne durch den Untergang ganzer Geschlechter ist der Gegenstand seiner beiden Tetralogieen. Wer hat für die heilige, von Engeln behütete Majestät des Königs je beredter gesprochen, als sein Richard II.? Wo ist der Bund zwischen den Völkerhirten und der Vorsehung je feierlicher verkündigt worden, als durch seinen Heinrich Richmond nach dem Siege von Bosworth? — Aber nicht doch! Richards II. berühmte Worte werden ja schmählich an den Dingen zu Schanden, da sie kaum gesprochen sind, und Shakespeare's ausgemachter Lieblingsheld, Prinz Heinrich, steht ja auf der Seite der Usurpation! — Und ferner: Ist Shakespeare nicht gut königlicher Hofkirchenmann gewesen,

wie bei einem für Geld arbeitenden Schauspieler Elisabeths natürlich? Wie züchtigt er in der Person des Legaten Pandulfo die Anmaßungen Roms! Welch erschütterndes Schauspiel gewährt in Heinrich VI. „der Prälat mit dem grimmen funkelnden Blick, der tückische Winchester! Ein wie schneidender Hohn trifft den von Schelmen gemißbrauchten Wunderglauben bei der „Heilung" des Simpcox durch Gloester! Wie wird die heilige Theorie des Gottesgerichtes behandelt, da der brave Meister Gower sie, des süßen Weines voll, gegen seinen nichtsnutzigen Lehrjungen vertreten muß! Wie eindringlich verbreitet sich der fromme Cranmer bei der Taufe Elisabeths über „Saba's Fürstinn, welche ihr Glaube nährt, welcher die himmlische Andacht rathend beistehen wird, unter der man Gott einst in Wahrheit erkennen wird!" Doch nein! Shakespeare war ja ein Kryptokatholik, wie sein Vater. Wie hätte er sonst in Schilderung jener scheußlichen Orgie des Verraths, die Richard II. umtobt, den einzigen Bischof Carlisle als rechtschaffenen Mann zu Ehren gebracht? Und gießt er nicht in Heinrich VIII. selbst das süßeste, mildeste Licht seiner herzlichen Theilnahme über die katholische Märtyrerinn Katharina von Arragonien aus? — Aber ein Bürgerfeind, ein Aristokrat des Geistes und der schönen Form zum Mindesten ist der Dichter Heinrichs VI., Heinrichs IV., des Coriolan, des Caesar rc. doch gewiß? An dem letzten Puncte ist immerhin etwas Wahres. Shakespeare wäre auch sonst keine richtige Künstlernatur. Sein (beiläufig ächt sächsisch-niederdeutscher) Abscheu vor aller, auch äußerlichen, Unreinigkeit, vor schweißigen Mützen, schmutzigen Händen, stinkendem Athem spricht sich bekanntlich, wo immer sich Gelegenheit findet, sehr ungenirt aus. Er überließ es den Dorfpoeten unserer Tage, sich für schmutzige, unschuldige Kindernasen, rothe Hände arbeitsamer Mädchen und der-

gleichen realistisch-sentimentalen Modezierrath zu erwärmen. Und den communistischen Gelüsten, der Wetterwendigkeit, der Feigheit und Frechheit des Pöbels gegenüber steht ihm auch keine Theorie der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu Gebote. Er überließ es späteren Jahrhunderten, von „Recht auf Arbeit", von der Verpflichtung des Staates zur Bekämpfung des Capitals zu sprechen, und formulirt das neue, und doch so alte Programm weit einfacher: „Die einreifige Kanne soll sechs Reifen halten, das Sechserbrod soll einen Dreier kosten, in Cheapside geht mein Klepper grasen, die Edelleute werden abgeschafft und Ihr sollt Alle meine Livreen tragen und mich als euren Herrn verehren!" ruft der socialistische Agitator John Cade seinen Gläubigen zu. Man wird mit dieser Uebersetzung aus dem Politischen ins Poetische schon zufrieden sein dürfen. Was die Bürger angeht, so hatten sie in der Zeit, welche die englischen Historien Shakespeare's behandeln, durchweg nur eine passive Rolle gespielt, geduldet, allenfalls gezwungen mitgemacht und abgewartet. Passive Rollen kann aber der Dramatiker nicht brauchen. Und in Elisabeths Zeit machten sie sich im öffentlichen, staatlichen Leben schon häufig durch puritanische Ueberwachungsgelüste, durch übertriebenen Kirchen- und Polizeieifer und durch Feindschaft gegen Kunst und Künstler bemerkbar: gerade kein Grund für einen genialen Dichter, sie zu bevorzugen. Ihre große Zeit sollte in England erst kommen. Uebrigens tritt ihnen Shakespeare niemals nichtachtend zu nahe, weiß bürgerliche Sitte und Tüchtigkeit sehr wohl zu würdigen und ist weit entfernt z. B. in Schilderung der nationalen Kämpfe gegen Frankreich, die Bedeutung des freien, nichtadligen Kriegsvolkes zu übersehen. Wenn Falstaffs zusammengerafftes Gesindel auf seine Kosten lachen lassen muß: mit welcher Liebe, welchem Verständniß sind dafür in Heinrich V.

Capitän Fluellen und seine Kameraden, diese Träger und Vertreter wackerer, pflichttreuer Mannhaftigkeit behandelt; wie wenig hat Heinrichs V. Verhältniß zu diesem Kern seines Heeres von jenem ritterlichen, phantastischen Hochmuth an sich, den man den Shakespeare'schen aristokratischen Helden wohl vorgeworfen hat! Wirklich hart und parteiisch wird Shakespeare's aristokratische Geschichtsauffassung nur in den Volksscenen des Coriolan, die, von Plutarchs Erzählung stark beeinflußt, wohl hie und da über das Ziel hinausschießen, was freilich von der wahrhaftig nicht geschmeichelten Schilderung des römischen Adels nach der andern Seite hin ebenso gesagt werden könnte. Es geht eben ein Zug der Ueberkraft und Gewaltsamkeit durch dies ganze Drama, der gewissermaßen von dem Charakter des Helden aus die ganze Handlung und Charakteristik überströmt. Im Ganzen, jenen vorwiegend ästhetischen, hie und da in Unmuth und Laune wohl etwas stark aufgetragenen Widerwillen gegen unschöne, plebejische Formen und zudringliche Rohheit abgerechnet, wird es schwer sein, in Shakespeare's Auffassung historischer Dinge irgend eine Parteiansicht oder Stimmung nachzuweisen. Der Constitutionelle geht da, was die Gesammthaltung des Dichters anbetrifft, so leer aus wie der Legitimist, der Katholik wie der Protestant, der Monarchist wie der Republikaner. An einzelnen trefflichen, aus dem Zusammenhange gerissenen Aussprüchen können sie freilich Alle eine reiche Ernte heimbringen, wie denn Shakespeare bekanntlich von Politikern sämmtlicher Parteien mit gleicher Vorliebe citirt wird. (Wir dürfen dabei die Liebhaber wohl auf die 1864 von uns zusammengestellte Shakespeare-Anthologie verweisen.) Aber eine Grenze hat diese historisch-politische Objectivität Shakespeare's dennoch, und zwar eine sehr scharfe. Man hat ihm Manches vorgeworfen. Aber den Heuchler, den seine Dichtung nicht entlarvte und mit Schmach bedeckte;

den Tyrannen, der in ihr nicht den Qualen des Gewissens und dem öffentlichen Hasse erläge, den Feigling, der nicht zum Gespött würde, die aufgeputzte Scheingestalt die nicht, in ihrer Blöße gezeigt, des Dichters vernichtenden Hohn erführe, wird man vergeblich in allen diesen dramatischen Geschichtsbildern suchen. Besonders in dem letzten Puncte drängt sich, in den Historien wie überall sonst, die ganze Wucht der Shakespeare'schen Natur und Gesinnung zusammen. Es ist der germanische Grundzug, das Adelsdiplom unserer Race (Gott erhalte uns noch lange dies Erbtheil!), der Ekel vor der hohlen Form, vor der Phrase, vor dem „Götzen Cärimonie", der Instinct der Wahrheit, der Aufrichtigkeit, der Selbstkritik. In allen Tonarten tönt diese Weise durch Shakespeare's Dichtung. Wir hören sie als aufjauchzenden Schrei derber Naturkraft, wenn der Bastard Faulconbridge den faulen Politikern gegenüber sein Programm des derb zugreifenden Egoismus entwickelt. Sie lehrt den tollen Percy sein Sprüchlein: „Euer Leben lang seid wahr und lacht des Teufels!" Die Virtuosenleistung der frechen Lüge in Richards III. ganzem Auftreten, mit ihrer tragischen Katastrophe, hebt sie, so zu sagen, durch den Contrapunct des entgegengesetzten Lasters hervor, und ihren vollen, reichen Triumph läßt der Dichter in der Entwickelung Heinrichs V. ausklingen: von der humoristischen Verspottung höfischen Großthuns und höfischer Heuchelei in den tollen Jugendscenen bis zu dem bescheiden-gediegenen Auftreten im Kampf gegen die Rebellen, dem ergreifenden Abschiede von dem sterbenden Vater und der Heldenglorie des Crispinustages von Azincourt! Das verächtlichste Wort, welches im ganzen Shakespeare von einem Menschen gesagt wird, trifft, aus Falstaffs Munde, den Friedensrichter Schaal: „er renommire mit schlechten Geschichten, die er niemals begangen, weil er selbst

dazu zu dumm und nichtssagend war." Diese unerbittliche, in der Liebe zur Wahrheit, dem Respect vor dem Natürlichen, Wirklichen wurzelnde Sittlichkeit des Maßstabes, den Shakespeare (darin unserm Schlosser vergleichbar) an alle geschichtlichen Erscheinungen legt, gewinnt aber ihren ganzen Werth für seine Kunst erst durch die Sicherheit, mit der er die Klippe dieser Auffassungsweise vermeidet; ich meine eine gewisse, an sich nicht unehrenwerthe Geneigtheit, mit dem Maßstabe des Privatbewußtseins ohne Weiteres die Höhen und Tiefen des Weltlaufes auszumessen, im Regenten, im Feldherrn, im Staatsmann einfach den guten Hausvater, den guten Christen den redlichen Freund und Nachbar zu suchen, und sich in spießbürgerlichem Tugendbewußtsein ihnen überlegen zu fühlen, wenn der Maßstab nicht ausreicht. Es ist ein ganz besonderer Vorzug der Shakespeare'schen Historien (und auch der Römerdramen), daß sie, ohne frevelhaften Eingriff in die sittlichen Grundlagen des individuellen Seins, den Geist an die großen Perpectiven der öffentlichen Verhältnisse gewöhnen, nicht durch politische und geschichtsphilosophische Weisheit, sondern durch das heiß pulsirende Leben einer glühenden Vaterlandsliebe, die so recht ihre Seele genannt werden darf und vor deren Hauch die kleinen, beengenden Rücksichten schwinden. Dieser Grundzug verleugnet sich nirgends. Der Ruf Altenglands in der Gefahr erweckt in dem rücksichtslosen Glücksjäger Faulconbridge den hochgesinnten Helden und Staatsmann. Die Erwähnung des Vaterlandes läßt die Lippen des sterbenden Gaunt überströmen von der berühmten Klage über den niedergehenden Stern des „Kleinods, eingefaßt in die Silbersee" und erhebt die Usurpation der Lancasters, ohne sie vor dem Gewissen des Einzelnen zu rechtfertigen, in die Sphäre des historischen Nothwendigkeitsrechtes. Der Gedanke an das Vaterland läßt Heinrich V. in der

Nacht vor Azincourt, mit ruhig-entschlossenem Sinn seine Verantwortlichkeit tragen. Er durchgeistigt, erwärmt, durchleuchtet alle diese wunderbaren Charaktergemälde. Wie für den Einzelnen, den Privatmann in Beherrschung der selbstsüchtigen Leidenschaft, so sieht Shakespeare für den Staatsmann, den Feldherrn in unbedingter Hingabe an das Interesse des Landes die Quelle aller Tugend. Sie hat eine sühnende, lösende Kraft, sie entschuldigt selbst das Harte, Einseitige, Gewaltsame. Und hier führt uns die Verfolgung dieser ächt englischen Ader von Shakespeare's Historien-Dramatik denn freilich in ein Revier, wo neben den ergreifendsten Schönheiten derselben auch ihre Unvollkommenheiten und Härten liegen. Ich meine jene nicht gerade seltenen Ausschreitungen des patriotischen Selbstgefühls, die den Dichter hie und da über die Grenzen des ästhetischen Maßes hinaustreiben, und zu seiner Wahrhaftigkeit in sittlichen Fragen einen so peinlichen Gegensatz bilden. Wir würden in Deutschland dem obscursten Zeitungsscribenten nicht Renommagen hingehen lassen, wie die, mit welcher im ersten Theil Heinrichs VI. die englischen Krieger ihre Niederlagen entschuldigen. Die gemeinen Beschimpfungen der Jungfrau von Orleans werden nicht besser dadurch, daß sie der englischen Ueberlieferung (d. h. der des fanatischen Pöbels) entlehnt sind. Doch die Aechtheit dieses ganzen Stückes ist ja nicht erwiesen, vielmehr recht zweifelhaft. Aber im König Johann sind die Großsprechereien des Bastards gegen Oesterreich ziemlich von gleichem Kaliber, richtiges Galleriefutter, mögen sie immerhin mit einer confusen populären Erinnerung an Richard Löwenherz, den Gefangenen von Dürrnberg, zusammenhängen. Auch die französischen Lagerscenen in Heinrich V., so sehr sie im Grundton den uralten und ewig jungen französischen Größenwahnsinn auf den Kopf treffen, halten sich von der Carricatur nicht

frei; und wenn uns in demselben Stücke vollkommen kaltblütig berichtet wird, daß die Engländer auf ihres „ritterlichen" Königs Befehl die ihnen unbequemen Kriegsgefangenen umbringen, so weht uns aus solchen Zügen (und sie wiederholen sich bekanntlich in den Tragödien) ein Geist an, den wir in unserer deutschen Dichtung (ich spreche nicht vom Leben) erst wiederfinden, wenn wir auf die ältesten Ueberlieferungen unserer heidnischen Vorzeit zurückgreifen. Hagen in den Nibelungen, Wate und Frute in der Gudrun sind in diesem Sinne Shakespeare'sche Helden, nur freilich, daß sie noch für den persönlichen Kriegsherrn thun, was die Engländer des Mittelalters schon für das Vaterland.

Daß endlich in Bezug auf dramatische Formgebung, Einheit der Handlung, Steigerung des Interesses, Verwickelung und Lösung der Conflicte die Historien nicht nach dem Maßstabe frei erfundener Dramen zu behandeln sein können, liegt nahe. Sie tragen ihren besondern Maßstab in sich und spotten vielfach der Regeln. Nicht daß Shakespeare einfach die Chronik dialogisirt und in Scene gesetzt hätte, daß man, wie wohl gesagt worden ist, die Geschichte der Zeit nach der Wahrheit in jenen Stücken studiren könnte. Es ist Shakespeare selbstverständlich nicht entgangen, daß der enge Raum des Drama's, und setzte man sich noch so unbedingt über Aristoteles und Boileau hinweg, nur selten im Stande sein kann, einen wichtigen historischen Vorgang in vollständiger und anschaulicher Nachbildung zu fassen. So ist denn die Geschichte in den historischen Stücken vielfach zusammengeschoben, verkürzt (wie das von den Commentatoren, auch von mir im Einzelnen nachgewiesen ist), nirgends aber entstellt und in wesentlichen Dingen willkürlich geändert. Keine Posa's, keine Maxe, keine Attingshausen &c. drängen sich als Vertreter der Privatanschauungen des Dichters in

die Reihe der geschichtlichen Personen, keine geschichtliche Person wird, wie Wallenstein, Maria Stuart, Elisabeth, Egmont zu dichterischen Zwecken umgewandelt. Und wenn Shakespeare in der Anordnung und scenischen Behandlung des gegebenen Stoffes auf consequente Durchführung eines tragischen Planes verzichten mußte, so hat er es dafür, einem geschickten, an Oertlichkeit und Material gebundenen Baumeister vergleichbar, verstanden, die vorliegenden Begebenheiten, nach Maßgabe ihrer Natur, in die Sphäre dichterischer Handlung zu erheben. Vollkommen abgeschlossene, in ihrer Art vollendete Tragödien sind nur das Einleitungs- und das Schlußstück der beiden Tetralogieen, Richard II. und Richard III.: dort der Untergang des auf Form und Ueberlieferung pochenden Rechtsanspruchs, die übermüthige und schwache Legitimität in sinnlosem Kampf gegen die kluge, kräftige Usurpation, hier die Selbstvernichtung der jedem Recht Hohn sprechenden angemaßten Gewalt; dort vollendete, feinste Charakterzeichnung, hier, bei sehr gewagter, die Grenze des Erlaubten kaum immer einhaltender Anlage und Durchführung im Einzelnen, eine unwiderstehlich fortreißende Kraft, die für Alles entschädigt. In König Johann spiegelt sich die von dem Trachten nach Gewinn und äußerer Ehre beherrschte Natur des Weltlaufes in der eigentlichen Staatshandlung des Stückes, dem Streit um das Erbrecht des Prinzen Arthur. Aber das Eingreifen der päpstlichen Herrschsucht ruft zum Schluß die höhere Gewalt der Vaterlandsliebe auf die Bahn, und die vaterländische Sache siegt, indem sie ihre Vorkämpfer adelt. Das Stück ist die Tragödie der faulen Diplomatie, des „schnöden Mäklers Eigennutz", in dessen giftigem Nebel gräuliche Dämonen spuken, bis er vor der aufgehenden Sonne des Patriotismus zurückweicht. Weit weniger reich an Handlung, auf Entwickelung einer Hofintrigue beschränkt, imponirt

Heinrich VIII. durch tiefsittlichen Ernst, feine Charakteristik und schöne, maßvolle Sprache. Im Gegensatze zu der, wir möchten sagen innerlichen Art dieses, der reifen Kunst Shakespeare's angehörigen Drama's fassen der zweite und dritte Theil Heinrichs VI. in einer wild fortstürmenden Reihe von Masseneffecten die übergewaltige Handlung des Bürgerkrieges zusammen: im Einzelnen nicht selten verworren, in der Sprache ungleich, überall die Arbeit des Anfängers verrathend, aber in großartig historischem Sinn und Instinct angelegt und zu höchster tragischer Wirkung sich steigernd. Heinrich V., ohne eigentliche dramatische Verwickelung, hält sich schon durch die von Act zu Act eingelegten Prologe auf der Grenze zwischen Drama und Epos, dessen erhabensten Schwung das Gedicht in der unvergleichlichen Darstellung der Azincourt-Schlacht erreicht, (Heinrichs V. Anrede an seine Getreuen ist wohl das höchste Muster von Heldenberedsamkeit in der gesammten Weltliteratur), während andere Scenen stark an die Pauken- und Trompetenstücke des Zeitalters erinnern (z. B. die Belagerung Harfleurs). Auch die Volks- und Intriguenscenen sind von sehr ungleichem Werthe, wechseln von feinsten Charakterstudien bis zu billigen Galleriespäßen. In Heinrich IV. endlich stellte die ohnehin schwierige Gattung dem Dichter das schwerste Problem: Dramatisirung einer Handlung, die sich in abnehmenden Wiederholungen bewegt, wie abstillende Wellen nach dem Sturm, vergebliche Aufstände selbstsüchtiger und mittelmäßig begabter Vasallen gegen den klugen Usurpator, der sich auf ihren Schultern erhob. Ein paar Tödtungen auf dem Schlachtfelde, ein paar Hinrichtungen abgerechnet, ist am Schlusse Alles wieder so ziemlich so wie es am Anfange war, und die ungelöste Aufgabe der Lancaster-Politik geht von dem früh verbrauchten Vater auf den Sohn über. Welcher Dichter hätte je einen solchen Stoff gewählt, ohne

tiefgehendes Interesse, ohne rechte Verwickelung, ohne abschließende Katastrophe! Shakespeare nahm ihn dennoch hin, wie die vaterländische Chronik ihn ihm als Uebergang von Richard II. zu Heinrich V. eben darbot, er änderte wenig und nichts Wesentliches an der Handlung und schuf — die unerreichte Perle seiner Historien. Er verlegte einfach den Schwerpunkt, gegen alle und jede Regeln, aus der Handlung in die Charaktermalerei, ließ in einer Reihe von Variationen die auf Ehre und Macht erpichte große Welt sich vorführen, in ihren kaltblütigen Staatsmännern, eingebildeten Phantasten und ritterlichen Hitzköpfen, stellte ihr das lustige Schlaraffenleben einer im Sinnengenuß aufgehenden Zechbrüderschaft gegenüber, setzte beide Reihen durch den Prinzen und durch Falstaff, seinen besten Helden und seinen besten Komiker in Verbindung, und ließ diese beiden das Ganze tragenden Charaktere ihren naturgemäßen Weg machen: den Einen zum Ehrenthron der Geschichte, den Andern ins Hinterstübchen der Frau Hurtig. So haben wir zwar keine historische Tragödie bekommen (denn die tragisch handelnden und leidenden Personen stehen nicht im Mittelpunkt des Interesses); auch kein rechtes Drama, denn es fehlt die spannende Einheit der Handlung; auch kein Lustspiel, denn es geht vielfach dafür doch zu ernsthaft her und es treten zu bedeutende Menschen auf: wohl aber haben wir Etwas von dem Allen, und, was jedenfalls die Hauptsache ist, ein so fesselndes, erquickendes, belustigendes, belehrendes, warnendes, auferbauendes Gedicht, wie es deren wenige giebt, und welches, wie man weiß, die Probe der scenischen Darstellung gar vortrefflich erträgt. Heinrich IV. ist eines der lehrreichsten Beispiele dafür, was es mit den Regeln dem Genius, dem Leben gegenüber für eine Bewandtniß hat. Wir möchten Niemandem rathen, ihn nachzuahmen. Wer es könnte, hätte es nicht nöthig, und wer

es nöthig hätte, würde es nicht können. Ueberhaupt ist es, wie der Kirchhof unserer dramatischen Literatur lehrt, mit dem Nachahmen Shakespeare'scher Historien eine eigene Sache. Die so rein menschliche und doch wieder so treu vaterländische und geschichtliche Auffassung von Personen und Handlung, in der unseres Erachtens ihr eigentlicher Zauber liegt, ist nicht ausschließlich Shakespeare's persönliches Verdienst. Seine Zeit und sein Land brachten ihm kostbare Vortheile entgegen. Zunächst war es ihm leicht, über den Parteien zu stehen, denn die Gegensätze, welche er darstellt, waren als er schrieb überwunden. Sodann gewährt die ihm in seinem Holinshed vorliegende tragische Selbstvernichtung mächtiger Heldengeschlechter dem Dichter einen ganz andern Stoff, als die Schicksale unserer in Krieg und Frieden nur noch mit Massen arbeitenden Gesellschaft. Wer ihr den Spiegel vorhalten will, wird wohl noch lange wohlthun, die freie, breite Form des Romans oder des Kunstepos vorzuziehen, bis sich die Geschichte vielleicht wieder einmal dramatisch zuspitzt. „Man nimmt dem Herkules leichter seine Keule, als Shakespeare einen Vers", sagte schon Lessing. Mit Shakespeare's Kunstformen und Motiven ist es kaum anders. Sie sind ihm auf den Leib zugeschnitten und passen nicht leicht andern Sterblichen. So lassen wir ihm denn seine Verse, seine Manier, seine Kunstformen und suchen bei ihm (ganz besonders, wenn von der englischen Historie die Rede ist), andere Dinge: Schärfung des Verständnisses für große menschliche Verhältnisse, ehrliche und tiefe Einsicht in die Geheimnisse des Charakters und Herzens, Auferbauung in männlicher Wahrheit, Freude und Kraft. Danach wird Keiner, der zu lesen versteht, vergeblich in den Historien suchen.

Die drei römischen Geschichtsdramen, Julius Caesar, Antonius und Cleopatra und Coriolan sind den meisten

englischen Historien (Richard II. und Richard III. ausgenommen) an Einheit und Durchsichtigkeit der Handlung und dadurch bedingter dramatischer Spannung so weit überlegen, wie Plutarchs künstlerisch angelegte Biographieen dem naiven Chronistenstyl Holinsheds. Shakespeare schöpfte den Inhalt bekanntlich nicht aus der griechischen Quelle, sondern aus der, ihrerseits an den Franzosen Amyot angelehnten Uebersetzung von North. Willkürliche, bedeutende Aenderungen der Thatsachen, wie wir sie in modernen „historischen Dramen" leider gewohnt sind, hat er sich hier noch weniger als dort erlaubt, da das Bedürfniß der Kürzung weniger fühlbar wurde, und da Plutarch ihm in Bezug auf politische und psychologische Motivirung, ja oft auch was die Anordnung des Stoffes angeht, aufs Beste entgegen kam. Auch der rhetorische Styl des spätgriechischen, stets reflectirenden Geschichtsschreibers fügte sich trefflich Shakespeare's emphatischer Redeweise und scheint derselben mehrfach Sporn zu einem Wetteifer geworden zu sein, dem wir eine Reihe der gewaltigsten Shakespeare'schen Scenen verdanken. Die Schilderung der schrecklichen Nacht vor den Iden des März, des Antonius Todtenklage um den eben ermordeten Caesar, seine und des Brutus Trauerrede vor versammeltem Volke, die Schilderung von Cleopatra's Einzug in Tarsus, des Domitius Bericht über die Schlacht bei Actium, des Antonius letzte Rede an seine Getreuen sind auf diese Weise entstanden. Freilich ist dabei an bewußte und überlegte Darstellung des specifisch antiken Lebens und des römischen Nationalcharakters (im Sinne unserer heutigen, durch Kritik und Culturgeschichte beherrschten Anschauungen) so wenig zu denken, daß vielmehr die etwa sich findenden Abweichungen von der Quelle immer darauf hinausgehen, Personen und Dinge den englischen Anschauungen des sechszehnten Jahrhunderts zu nähern. So erwägt Brutus die

Gründe seiner That nicht wie ein römischer Republikaner, sondern wie ein moderner Psychologe und Moralphilosoph. Nicht daß Caesar der ererbten Verfassung Roms Gefahr droht, ist ihm Kummer und Sorge, sondern daß jener im Besitz der Macht hochmüthig und hart werden, daß seine jetzt noch „junge Ehrsucht", einmal ans Ziel gelangt, der Leiter der „Demuth" den Rücken drehen und sie von sich stoßen möchte. „Das kann auch Caesar! Darum, eh' er's kann, beugt vor!" Die Plebejer des alten, republikanischen Roms, auch die Tribunen, werden womöglich noch gemeiner und verkommener dargestellt, als der Pöbel und die Demagogen des entarteten cäsarischen Roms. Menenius Agrippa hat keinen römischen Blutstropfen in sich, ist vielmehr der richtige moderne After-Aristokrat aus der Schule des Polonius. Das gesammte römische Patriciat benimmt sich Coriolan gegenüber, zumal in den letzten Scenen des Drama's, wie eine richtige, moderne Junkergesellschaft. Beibehalten werden Plutarchs Charakteristiken und Motive nur da, wo die Antike dem Dichter die rein menschliche, seiner Zeit und seinem Volke unmittelbar verständliche und anschauliche Seite zukehrt; dann aber setzt er auch alle Hülfsmittel seiner Kunst in Bewegung, um die todte Ueberlieferung zu frischem, unmittelbarem Leben auferstehen zu lassen, und, wie man weiß, fast immer mit wunderbarem Erfolge. So ist sein Julius Caesar (in des Dichters bester Zeit, wahrscheinlich um 1602 geschaffen) die Mustertragödie des despotischen Idealismus geworden, der, von einem energischen Willen getragen, die Abstractionen des eigenen Denkens höher stellt, als die Stimme der Natur, als die Forderungen des Lebens und der Gesellschaft, und darüber zu Grunde geht. Brutus, ein Denker wie Hamlet, aber von entgegen gesetztem Charakter, überlegt zu einseitig, wie jener zu vielseitig, fehlt durch überkühnes, vermessenes Eingreifen in den

Gang der Dinge, wie jener durch Zaudern, wird ein Opfer seiner einseitigen, praktischen Logik wie jener seiner vielseitigen, überfeinen, überall retardirenden theoretischen Bildung: der Eine wärmster menschlicher Theilnahme und tiefsten tragischen Mitleids so werth, als der Andere. Vollendete Schönheit der Sprache, eine selbst bei Shakespeare auffallende Gedankenfülle und hinreißende Gegenständlichkeit heben dies tragische Doppelgestirn aus der ganzen Dichtung Shakespeare's hervor und rechtfertigen die Vorliebe der Zuschauer und Leser dreier Jahrhunderte. Der tief schwermüthige Grundzug Shakespeare's, seine Ueberzeugung von der Unvereinbarkeit idealen Strebens und äußern Glücks, ist hier wie dort nicht zu verkennen. Um so mehr ist hervorzuheben, mit welch großartiger Klarheit des Sinnes er dabei das Recht der realen Lebensgewalten, der unerbittlichen Wirklichkeit begreift und wahrt, und wie wenig er Brutus und Hamlet, seine Lieblinge neben dem zwischen ihnen in der normalen Mitte stehenden Prinzen Heinrich, zu schonen geneigt ist, wo sie die gesunde Fühlung mit den Dingen verlieren. Und welche Warnung für jene Erklärer, die Shakespeare's Charakter nach dem eines seiner tragischen Helden beurtheilen, diese reiche, geschlossene, allseitig entwickelte Mannesnatur wohl gar hinter der Maske des geistreichen, überästhetischen, sentimentalen Dänenprinzen suchen möchten! Wer fast gleichzeitig den Prinzen Heinrich, Hamlet und Brutus schaffen konnte, sollte vor Anwendung dieses Maßstabes doch wohl gesichert sein. — Antonius und Coriolan, wahrscheinlich gegen das Jahr 1610 hin, ziemlich gleichzeitig mit Timon geschrieben, tragen unverkennbar die Züge dieser Epoche reiffster Kraft, aber auch herber Verstimmung, welcher die Natur der hier vorliegenden Stoffe nicht selten Anlaß zu schneidendstem Ausdruck wird. Dort der Untergang einer genial angelegten Natur in haltloser Sinnlichkeit, der Sieg selbstsüchtiger, berech-

nender Mittelmäßigkeit in einer abwärts gehenden, dem Gemeinen verfallenen Welt; hier die Tragödie aristokratischer Ueberhebung, die an dem Conflict mit den Grundlagen ihres eigenen Wesens zu Grunde geht, an ihren Beziehungen zu den Gefühlen und Pflichten der Familie und des Staates. Antonius folgt der Erzählung des Plutarch fast genau und vollständig; nur die allernothwendigsten Verkürzungen hat sich Shakespeare gestattet, um die Ereignisse von zwölf Jahren in fünf Acte zu bringen. Breit angelegt und ausgeführt sind Exposition und Katastrophe, des Antonius Hofhaltung mit Kleopatra, seine Scheinaussöhnung mit den Triumvirn und Pompejus und sein endlicher Untergang. Was vom Jahre 38—31 dazwischen liegt, das consequente Fortwirken der einmal eingeführten Factoren, ist auf das Geschickteste in ein Paar gut motivirte Berichte zusammengedrängt. Handlung und Charakter geben scharf und schonungslos dem hier nur zu nahe liegenden Grundgedanken Ausdruck: „Denn aus Gemeinem ward der Mensch gemacht" (wie im Timon), doch nicht ohne durch treffliche Hervorhebung des versöhnenden ästhetischen Moments in Antonius und Kleopatra, des gemüthlichen in Domitius Abenobarbus und Iras, das ewige Recht des Guten und Schönen auch hier zu wahren. — Noch schärfer und dunkler sind Zeichnung und Colorit in Coriolan gehalten, diesem wahrhaft rembrandtischen Gemälde menschlicher Ueberkraft und menschlicher Schwäche. Weit entfernt, sich auf culturhistorische Studien über das alte Rom einzulassen (wie schon bemerkt), faßte Shakespeare in der ihm vorliegenden Erzählung das seiner Weltanschauung nahe liegende Moment aristokratischer Ueberhebung im Kampf mit anspruchsvoller Gemeinheit ins Auge. Die Mächtigkeit der Gestalten, der stürmische, lebenskräftige Zug der Handlung ziehen unwiderstehlich an, die außerordentlich reiche

und farbenprächtige Diction hat das Stück zu einem Parade-roß der „dramatischen Vorleser" gemacht, während dennoch, für unser Gefühl wenigstens, der Mangel des Lichts im Gemälde eine wirkliche Befriedigung nicht recht aufkommen läßt, ebensowenig beinahe als im Timon. Coriolan ist ebenso toll hochmüthig, hart und jähzornig als tapfer und nobel (wir mögen das Wort „edel" hier nicht anwenden). Seine Mitbürger, Patrizier und Plebejer, benehmen sich ganz gleich erbärmlich; selbst Volumnia, die erhabene, mit shakespeare'schem Pinselstrich, aber mit plutarchischen Farben gemalte Matrone, ist im Grunde nur Patriotinn aus Familienstolz. Es ist ihr weniger um das Vaterland (oder doch um das Volk) als um den guten, unbefleckten Namen ihres Geschlechts zu thun, als sie ihr Ansehen und ihren Liebling für Roms Rettung daransetzt. Und wenn Coriolan selbst am Ende seinen Hochmuth beugt, so bringt er ihn erst recht nicht dem Vaterlande, sondern, in einer Anwandlung von Schwäche, seinen Jugendinstincten und seinem Familiengefühl zum Opfer: er hätte sonst nicht noch die lahme Rechtfertigung seines Verfahrens vor dem Senate der Volsker versucht. Es giebt wenig Shakespeare'sche Stücke, in welchen das eigenthümliche Darstellungstalent Shakespeare's, des „expresser", wie ihn Masson nennt, und daneben der in seinen späteren Jahren ihn halb aufreizende, halb niederschlagende Einfluß des unter Jacob I. sichtlich sinkenden und entartenden öffentlichen Geistes sich so studiren ließe, wie hier. Man pflegt die Volksscenen im Coriolan als Beleg für Shakespeare's aristokratische Vorurtheile anzuführen. Nicht ganz mit Unrecht, insofern es sich um Antipathien der vornehmen, adeligen Künstlernatur gegen den modernen Pöbel handelt, mit welchem die alten römischen Plebejer hier unbedenklich verwechselt werden. Aber welche Triumphe feiert dicht daneben des Dichters unbestechliche

Objectivität in Schilderung der patricischen Welt und des Helden selbst! Wie spiegeln sich die schlimmen Seiten einer entartenden Geburtsaristokratie in dem herzlosen Hochmuth und Eigennutz und in der gleißnerischen Schwäche dieses ganzen Gebahrens! Die Höflinge des ersten Stuart haben schwerlich Ursache gehabt, Shakespeare wegen seines Coriolan für ihren Schmeichler zu halten. Der Dichter, weit entfernt, das specifische Sonderwesen längst vergangener Völker zu zu einem Scheinleben wiedererwecken und seine Kunst in den Dienst der kritischen Gelehrsamkeit geben zu wollen, wurde, hier wie überall, von einer ihm besonders anschaulichen Offenbarung des allgemein Menschlichen in einem alten Berichte gepackt; er gestaltete sie in Leben und Fülle, behielt von dem antiken Wesen und Kostüm unbefangen so viel bei, als sich bequem mit jenem allgemein menschlichen Inhalt vertrug und von der Quelle ihm wohl vorbereitet geboten wurde, ließ die Handlung in allem Wesentlichen (und selbst in Lücken und Widersprüchen) unverändert, und setzte seine ganze Kraft ein, dieselbe aus den innersten Wurzeln der Empfindung und des Denkens vor unsern Augen herauswachsen zu lassen. So wurde Coriolan, so wurden die Römerdramen überhaupt nur hie und da zufällig treue Bilder antiken Lebens; überall aber dramatische Seelengemälde ersten Ranges, an künstlerischer Wirkung den englischen Historien immer ebenbürtig, oft überlegen, von denen aus sie zu den großen, nicht histor'schen Trauerspielen den Uebergang bilden.

Vierter Vortrag.

Die großen Trauerspiele.

Freude an Darstellung des Leidens. — Ihr Grund. — Tragische Wirkung. — Begriff der Tragödie. — Ihre Grundgesetze. — Romeo und Julie. — Othello. — Lear. — Macbeth. — Hamlet.

So lange es Menschen gab, war, allen Gesetzen und allen Moralisten (auch dem Shakespeare-Erklärer, Herrn Professor Flathe) zum Trotz, Streben nach „Glück", will sagen nach Befriedigung der von der Natur ihnen auferlegten Bedürfnisse, Mittelpunct ihres Strebens. Und so lange es eine Kunst giebt, welche durch Nachahmung menschlichen Lebens wirkt, war Darstellung menschlichen Leidens ein mächtiges, wenn nicht das mächtigste Reizmittel für die schaulustige Menge. Die glänzende Jugendzeit der europäischen dramatischen Kunst ergötzte sich an den Qualen des verbrennenden Hercules, des geblendeten Oedipus, des auf ödem Felseneiland verlassen jammernden Philoktet. Sie folgte in athemloser Spannung den Seelenkämpfen des Muttermörders Orest, vergoß süße Thränen bei Antigones Todesklage, empfand ein entzückendes Grauen bei Nachbildung der selbstvernichtenden Thaten des Pelopidengeschlechts. Als dann nach tausendjährigem Schlummer die Kunst des Mittelalters ein neues Leben begann, waren es vorzugsweise die Leiden des Herrn und seiner Getreuen,

denen sie die Theilnahme der Zuschauer verdankte, und nicht minder hat später die moderne Bühne in Nachbildung der Nachtseite des Lebens vielfach ihre höchsten Triumphe gefeiert, bis auf den heutigen Tag. Wie erklärt sich, fragen wir, diese Freude der guten, der mitleidigen, der weichen Seelen an Bildern der Verirrung, des Schmerzes, der Verzweiflung, an diesem „ganzen Jammer der Menschheit“? Unter den zahlreichen Denkern, welche darauf zu antworten versuchten, hat unseres Erachtens Schiller die Sache dem allgemeinen, unbefangen menschlichen Verständnisse wohl am nächsten gerückt, und es wird sich zumal die deutsche Auffassung dieser Dinge von seinen Grundgedanken so leicht nicht entfernen, wie sie die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen darlegt: Die Quelle der tragischen, wie jeder andern höhern Kunstwirkung ist jene Freude an unserer eigenen Natur, die einmal den stärksten Zug aller ästhetischen Empfindung bildet. Die Hauptsache für den Menschen bleibt immer der Mensch, wenigstens gewiß, so weit das Gefühl in Betracht kommt. Der Makrokosmus, die „nicht fühlende Natur“, gewinnt im Grunde Leben und Bedeutung nur als bedingende Voraussetzung, Werkzeug oder Spiegelbild des Mikrokosmus, des denkenden, empfindenden Ich. So ist menschliche Kraft, menschliche Güte, menschliche Schönheit und Weisheit für uns die Urform und Grundessenz alles Anziehenden und Schönen, Alles dessen, was uns rührt, bewegt, erfreut. Das natürliche Maß aber für die Kraft, an dem sie erst in die Erscheinung tritt, ist die Gegenkraft, der Widerstand, der Kampf, und dessen unvermeidlicher Begleiter, der Schmerz. Die Poesie des Seelebens ist der Sturm, nicht der Hafen; die des Kriegers das Schlachtfeld, nicht die behagliche Garnison. Was wissen wir von Geduld, ehe wir litten und leiden sahen, was von Opfermuth, ehe

das Leben freiwillige Entbehrungen nahe legte, was von Liebe, ehe der Widerstand der Weltinteressen unsere Neigung kreuzte, ehe Versuchungen, Hindernisse, Trennung, Entbehrung uns auf die Probe stellten! So groß ist der Reiz menschlicher Kraft an sich, daß ihre nackte, von den Bedingungen sittlichen, höhern Wohlgefallens gelöste Erscheinung uns oft unwiderstehlich anziehen kann. Der kühne, gewandte, rücksichtslose Verbrecher ist der nervös erregten, wenn nicht gar bewundernden, Theilnahme einer athemlos lauschenden Zuhörerschaft sicher, wenn er vor den Schranken sein Leben vertheidigt. Wir erbeben vor der Nichtswürdigkeit Jago's, vor Macbeth's Nichts schonendem Frevelmuth, vor der dämonischen Selbstsucht Richards III. und Edmunds. Dennoch, ganz abgesehen von der höhern, ästhetisch-sittlichen Gesammtwirkung der betreffenden Kunstwerke, können wir uns einer geheimen Genugthuung nicht erwehren Angesichts dieses überlegenen Verstandes, dieses unbeugsamen Willens, dieses furchtlosen, die Welt und die Gottheit herausfordernden, und am Ende das verlorene Spiel ohne Zucken einer Wimper zahlenden Trotzes. „Im Anfang war die Kraft", und ihrem Zauber hat sich noch Niemand entzogen. Und wenn sie als bloße, rohe Elementargewalt ihre Wirkung nie verfehlt: um wieviel stärker, reiner, erfreulicher wird die letztere sein, sobald ungewöhnliche Kräfte im Dienste des Guten siegend, oder selbst unterliegend in Scene treten! Daher, in erster Instanz und einfachster Grundform, unsere Freude an der Darstellung menschlichen Leidens, „unser Vergnügen an tragischen Gegenständen", das erste Grundelement der tragischen Wirkung.

Freilich, dürfen wir hinzufügen, noch nicht diese selbst, in ihrer ganzen, geheimnißvollen Entfaltung. Vielmehr wird die letztere bedingt durch die in dichterischer Darstellung menschlichen Kämpfens und Leidens vermittelte Offenbarung

des Grundgesetzes, welches dem menschlichen Einzelleben seine Stelle und Berechtigung anweist gegenüber den Existenzbedingungen des großen Ganzen, der Gattung. Ob jenes Gesetz dann Schicksal genannt wird oder göttliche Ordnung, Vorsehung oder Naturnothwendigkeit, das thut Nichts zur Sache. Das Räthsel des Daseins bleibt immer dasselbe. Es ist in dem unlösbaren Gegensatz beschlossen, zwischen dem souveränen Selbstbewußtsein des denkenden, wollenden, empfindenden, Glück, Wahrheit, Recht erstrebenden Einzelwesens, und jenem unentrinnbaren Naturgesetz, welches jede concrete Gestaltung des im All fluthenden Gesammtlebens im geraden Verhältniß zu ihrer Stärke und Fülle enger begrenzt, so daß jede leidenschaftliche Freude nur um bittere Enttäuschung erkauft wird, jeder Rausch der Liebe und des Lebens um doppelt scharfe Entbehrung, jedes hochfluthende Vollgefühl des persönlichen Wollens und Könnens durch unerbittliche Mahnung an die Mangelhaftigkeit und die ungenügende Kraft des Einzelnen, gegenüber den in der Gattung still und unnahbar waltenden Gesetzen. „Der Mensch ist das Wesen, welches will. Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen." Aber dieser gottentstammte Wille sieht sich auf allen Seiten von hindernden, überlegenen Kräften umgeben. Und wären wir im Besitz aller Weisheit, aller Kraft, alles Glücks — gegen den Tod ist kein Kraut gewachsen. Das Bitterste, die unbarmherzige Verneinung des Selbstbewußtseins bleibt in alle Wege die Grundbedingung alles einzelnen, bewußten Seins, dessen unvermeidliche Voraussetzung und Folge. Dies Sphinx-Räthsel zu lösen, dem Tode den Stachel zu nehmen, das Glücks- und Lebensbedürfniß des Einzelnen auszusöhnen mit der Nothwendigkeit, wieder unterzutauchen in die Fluth des Alls, aus der es ans Licht trat: das war von je der Weisheit Schluß; die Darstellung der tausend

Formen dieses Mühens und Ringens ist die natürlichste Aufgabe der Kunst, welche dem Leben sein Abbild zeigt. Menschliches Streben und Leben ist seiner Natur nach die Urtragödie, das höchst mitleidswürdige Ringen des zu Beschränkung, Entbehrung, Täuschung, Tod verurtheilten Trägers eines unendlichen Wirkens-, Glücks-, Wissens- und Lebensbedürfnisses. Die Lösung des Räthsels, die Versöhnung erfolgt theoretisch durch die Macht freier Resignation, die „die Gottheit aufnimmt in unsern Willen". Praktisch ging und geht sie den Weg des Leidens, der Erfahrung, welche den hochfluthenden Einzeltrieb zurückebben lehrt in das Bette der Gesammtentwickelung, oder die, in der Vernichtung des als Ganzes sich gebehrdenden Theiles, dem Lebensgesetz des Ganzen zu seinem Rechte verhilft. Und deren künstlerische, von zufälligem Beiwerk befreite Nachbildung ist dann die Tragödie, die Kunst der Künste; nach des Aristoteles wohlbekannter Erklärung: die dichterische Nachahmung einer bedeutenden Handlung, welche, durch Erregung von Mitleid und Furcht, diesen und ähnlichen Affecten in uns zur Reinigung hilft. Wie die moderne Aesthetik aus diesem Kern die Gesetzgebung des Trauerspiels heranwachsen ließ: wie sie für die Tragödie reich ausgestattete, über die Mittelmäßigkeit hervorragende Charaktere verlangte, weil nur diese würdige Träger einer bedeutenden Handlung sein können: wie sie darauf hinwies, daß diese Charaktere dabei gemischt sein müssen, als uns selbst im Wesen verwandte, weil wir nur für Wesen unserer Art volle Theilnahme haben, weil das Leiden des ganz Schlechten uns gleichgültig läßt, das des ganz Unschuldigen uns empört und erbittert: wie die tragische Furcht gleichfalls in der Menschlichkeit der Träger des tragischen Schicksals ihre Vorbedingung hat: wie endlich die Reinigung des Affectes wesentlich in seiner Loslösung von dem selbstsüchtigen, verdüsternden

und verwirrenden Triebe beruht und daher den Scheingebilden der Kunst leichter gelingt, als den Erfahrungen des Lebens: Alles das mag hier nur andeutend in Erinnerung gebracht werden. Für die Beurtheilung Shakespeare's, der sich um irgend eine Kunsttheorie wohl nie gekümmert hat (und, dürfen wir wohl hinzufügen, für die Beurtheilung ächter Kunstwerke überhaupt), haben alle diese Schulbegriffe nur subjective Bedeutung, insofern sie den Genuß des Betrachtenden zu einem bewußteren, vollständigeren machen. Wo wir nus thatsächlich erschüttert und erhoben fühlten, wird es uns wenig ausmachen, wenn es auch vielleicht in einer von der Aesthetik nicht vorgesehenen Weise geschah, und die Theorie muß sich dann der Thatsache fügen, nicht umgekehrt. Aber eine Freude bleibt es immer und eine Erhöhung des Genusses, wenn wir die Einzelwirkung auch als eine gesetzliche empfinden: denn der Instinct des Gesetzes, der einheitlichen Natur aller Erscheinungen liegt unserm ganzen Denken und Empfinden zum Grunde, und durch die Erinnerung an das Gesammtergebniß früherer Beobachtungen (und etwas Anderes ist die Regel doch nicht) mag die Betrachtung neuer Einzelfälle immerhin an Sicherheit und Ergiebigkeit gewinnen.

Es sind vornähmlich fünf Gedichte, an welche wir zu denken pflegen, wenn von den „großen Tragödien“ Shakespeare's die Rede ist: Romeo und Julia, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth. An sie schließt sich durch den Ernst der tragischen Färbung, wenn auch entfernt nicht durch ebenbürtigen künstlerischen Werth, das seltsame Trauerspiel von Timon, dem Menschenfeinde. Wir haben die Stücke in dieser Aufzählung nach der muthmaßlichen Zeit ihrer Entstehung geordnet, die indeß bei keinem einzigen mit voller Genauigkeit sich angeben läßt. An der Spitze der Reihe steht chronologisch unzweifelhaft Romeo und Julia. Auch

wenn die bekannte Erwähnung des Erdbebens nicht auf den Anfang der neunziger Jahre (1591—93) hinwiese, also auf Shakespeare's jugendlich männliche Reife, würden Wahl und Behandlung des Gegenstandes, Vers, Sprache, Färbung der ganzen Darstellung an diese Epoche erinnern. „Romeo und Julia" theilt mit Othello und Macbeth den Vorzug der Einfachheit und leichten Verständlichkeit des Grundgedankens, die durchsichtige Anlage und den mächtigen, hinreißenden Zug der Handlung. Voraus hat dies Hohelied der tragischen Jugendliebe die menschlich-schöne Natur des Thema's, und so ist denn der Vorzug nur natürlich, welcher die auf unbefangenen Genuß mehr als auf geistige Anregung ausgehende Mehrzahl der Zuschauer und Leser ihm stets zugewandt hat. Man erinnert sich jener herrlichen Stelle in den Schlegel'schen Vorlesungen, die „von diesem idealen Bilde handelt, in welchem Reinheit des Herzens und Gluth der Einbildungskraft, Sanftmuth und heftige Leidenschaft sich zu schönster Wirkung verbinden: von diesem glorreichen Lobgesang auf das Gefühl, welches die Seele adelt und ihr ihre volle Erhabenheit giebt, und dieser gleichzeitig so schwermüthigen Klage über seine Gebrechlichkeit, die seiner Natur entspringt, wie den Verhältnissen des Lebens". „Was der Duft des südlichen Frühlings Bezauberndes hat, was im Gesange der Nachtigall schmachtet und in der sich öffnenden Rose wollüstig erglüht, das durchweht dies Gedicht". Und Philarète Chasles in seiner französisch-pittoresken Weise führt den, jedem Leser aus dem Herzen genommenen Gedanken aus, in jenem köstlichen Bilde der Sommernacht, die, ein Gemisch innerer Gluth und überströmender Thatkraft, gleichzeitig erquickend und aufregend die Sinne berührt". Wer stimmte da nicht bei! Nur freilich, daß Sinn und Werth der Tragödie mit diesem Preis ihres Duftes und Farbenschmelzes, ihrer sinnlichen Schönheit,

so zu sagen, nicht erschöpft sind. Shakespeare, in seiner tief-sinnigen, germanischen Art, begnügt sich schon in diesem Jugendgedichte nicht damit, die Leidenschaft zu malen, welche das Leben in einen seligen Augenblick zusammenfaßt und es dann zerbricht, wie wohl der übermüthige Zecher den Pokal, aus dem er hinfort keinem Andern mehr einen Trunk gönnt. Er zieht den Schleier fort von dem räthselvollen Verhältniß dieser Leidenschaft zu den sittlichen Grundkräften des Lebens, legt die geheimsten Fasern bloß, mit denen sie in den Kern des Charakters eindringt. Gleich rein, gleich hingebend, gleich glühend liebend, in demselben Gegensatz gegen die feindliche, sie umtobende Welt treffen Julia und Romeo, das in Liebe aufgehende Weib und der von der „großen Passion" unter-worfene Mann, nach wie verschiedener Entwickelung! in der gleichen tragischen Sühne zusammen. Das liebende Mädchen zerbricht die Bande der Familie, der gesellschaftlichen Rück-sichten ganz so leidenschaftlich, wie der stürmische Jüngling; das Leben tritt ihr ganz so feindlich entgegen, ja, stellt sie auf die härteren Proben. Aber was jenen der Besinnung, der innern Haltung beraubt, ihn aus allen Fugen wirft und zum Spiele des tückischen Zufalls macht, das giebt ihr, in schnellem Fortschritte, die volle Reife ihres edel angelegten Charakters, läßt sie vor unsern Augen sich entwickeln, aus dem liebetrunkenen Mädchen zu dem besonnenen, treuen, muthigen Weibe, welches um des Geliebten willen allen Schrecken des Todes trotzt und Ernst macht mit dem Worte: „die Liebe hofft Alles, die Liebe glaubt Alles, die Liebe über-windet Alles". Welch ein Gegensatz zwischen dem sinnlos zu Lorenzo's Füßen sich wälzenden Romeo und zwischen Julia, die, von allen Schrecken einer kranken Phantasie und wirk-licher, furchtbarer Gefahr gleichzeitig gepeinigt, in helden-müthiger Entschlossenheit den Schlaftrunk nimmt! Eine

greisenhaft-dürre Kritik hat Julia's, wie auch Desdemona's tragische Verschuldung und die Nothwendigkeit ihres Unterganges in ihrem Widerstreben gegen den Willen der Eltern gesucht. Als ob es da noch weiterer Erklärung des tragischen Schicksals bedürfte, wo die ganze Existenz an ein Gefühl, einen Wunsch gesetzt wird! Julia hat ihre Laufbahn vollendet. Ihre Seele hat sich rücksichtslos an einen leidenschaftlichen Wunsch dahingegeben und der Wunsch ist erfüllt. Es will wenig verschlagen, ob die selige Täuschung allmählich vor den herandringenden Realitäten des Lebens zerrinnt, oder ob der Faden plötzlich zerreißt. Die tragische Entwickelung ist so wie so durch die stürmische, wilde Ausschließlichkeit ihrer Liebe gegeben. Sie theilt eben „das Loos des Schönen auf der Erde". Nicht zufällig ist die ideale, leidenschaftliche Jugendliebe in Sage und Gedicht aller Völker die Schwester des Leides. Sie hat ihren Lohn in sich selbst. Das Leben hat ihr Nichts weiter zu bieten. Daß aber Julia dabei an Hoheit und Würde gewinnt, was Romeo von Scene zu Scene verliert, das ist der ächt Shakespeare'sche Zug des Gedichtes. Wohl nicht zufällig ist Romeo der einzige tragische Charakter Shakespeare's, der in den Gefühlskrisen der Liebe völlig aufgeht, während seine andern Liebeshelden alle mitander den bunten Faschingszug seiner Komödien schmücken. Es liegt auf diesem Gebiete eine fast antike Hoheit, wo nicht Härte, in seiner Auffassung, oder sagen wir lieber, er theilt die Naivetät und Wahrhaftigkeit der Alten, während der reichere Inhalt des modernen Lebens ihm gleichwohl zu freier Verfügung gehört. Die Geschlechtsliebe, die volle, leidenschaftliche Hingabe der Person an die Person ist nun einmal, aller sentimentalen Romantik zum Trotz, beim Weibe eine edlere, reinere als beim Manne. Dort quillt sie, so zu sagen, aus dem Mittelpunkte des Daseins, trägt dessen höchste und

schönste Bestimmung, erfüllt dessen Umfang und Inhalt; bis sie in der Mutterliebe über sich selbst hinausgeht. Hier, beim Manne, bricht sie gewissermaßen von Außen herein, muß ihren Platz neben andern, früher und später als sie berechtigten sittlichen Gewalten erkämpfen, und kann diese nicht verdrängen, ohne das natürliche Gleichgewicht des Charakters zu stören. Das in Liebe aufgehende Weib kann fehlen, sündigen; wenn seine Leidenschaft ächt und wahr ist, läuft weder sein Reiz noch seine (ästhetische) Würde dabei Gefahr. Es bleibt uns ein Gegenstand, nicht nur der Theilnahme, sondern auch der Achtung. Für die rasenden und hinschmelzenden Romeo's und Werthers haben wir nur eine Thräne des Mitleids. Was sagt unser Gefühl, was die Stimme der Völker und der Jahrhunderte über den Mann, der um eines geliebten Weibes willen seine Religion, sein Vaterland, seinen Freund, oder auch nur seine politische Partei verleugnet! Beim Weibe finden wir das Alles, wenn nicht rühmlich, so doch bis auf einen gewissen Punkt natürlich und verzeihlich, und immer liebenswürdig. Diese Erwägung ist nicht sentimental und nicht romantisch, sie sieht aber der Sache ins Gesicht und nennt sie beim Namen. Und daß Shakespeare's Gefühl dieselbe Richtung nahm, würde uns schon durch dies Gluthgedicht seiner Jugend unzweifelhaft sein, auch wenn es durch die bescheidene Rolle, welche er der Geschlechtsliebe in der Charakterentwickelung seiner sämmtlichen ernsten Helden, zumal seiner Lieblinge, Prinz Heinrich, Percy, Brutus, Hamlet zutheilte, nicht bestätigt würde.

In furchtbarem Gegensatze fordert unter den Helden der Tragödien Othello die Vergleichung mit Romeo heraus: die Tragödie der vergifteten, selbstmörderischen Liebe neben jener, welche im rücksichtslosen Kampfe mit dem Leben den Heldentod stirbt.

Ein kalt berechnender Schurke macht es sich zur Aufgabe, das Glück des Paares zu Grunde zu richten, mit dessen Verbindung die Handlung beginnt. Das eine seiner Opfer, die Idealgestalt des Gedichtes, hat ihn gar nicht beleidigt. Sein Leiden und Untergang ist ihm nur Mittel zum Zweck. Aber auch zu dem eigentlichen Gegenstande seines Anschlages hat er kaum ein uns erkennbares Verhältniß, welches diese Stärke und Ausdauer des Hasses unserm Gefühle verständlich macht. Er ist in der dienstlichen Beförderung zurückgesetzt worden, das ist Alles; und selbst dies Motiv scheint ihm allmählich hinter die reine Künstlerfreude an seinem Thun (wenn der Ausdruck hier gestattet ist) zurückzutreten. Der Verlauf des Drama's macht uns fast Scene für Scene zu Zeugen des peinlichsten aller Vorgänge: des Triumphes der Bosheit über kurzsichtige Redlichkeit, des Irrewerdens der Seele an ihrem Ideal. In einer edel angelegten Mannesnatur entfesselt sich vor unsern Augen Zug um Zug das Thier, die blutdürstige Bestie. „Das Chaos kehrt wieder", um Othello's eigene Worte zu brauchen. Wir werden Zeugen einer That, gegen die sich unsere Nerven ebenso empören, wie unsere Seele. Kaum, daß eine verspätete poetische Gerechtigkeit die Schuldigen straft und die Majestät des Sittengesetzes zu Ehren bringt.

Und dieses Gemälde menschlicher Ruchlosigkeit und menschlicher Schwäche, schonungslos durchgeführt, wie nur irgend ein Nachtstück der das Leben nachahmenden Kunst, es wetteifert gleichwohl mit Romeo und Julia in anziehender, wahrhaft tragischer Wirkung. Zugegeben, daß der bestrickende, nicht wegzuleugnende Zauber zu gutem Theile in der vollendeten Formschönheit liegt, in dem markigen, inhaltschweren, von Geist und Witz funkelnden Dialog, in der urgewaltig fortstürmenden, keinen Augenblick erlahmenden Handlung, in

einer selbst bei Shakespeare ihres Gleichen suchenden Gründlichkeit und Sorgfalt der Charakteristik: zugegeben auch den elementaren, stofflichen Reiz der genialen Kraft, selbst in einem Jago. Dennoch fragen wir: Wo bleibt hier die tragische Verschuldung, wo das künstlerische Maß, wo die tragische Reinigung des Affects?

Es ist nicht unsere Art, auch Shakespeare gegenüber nicht, unserm Gefühl und unserer Ueberzeugung aus Autoritätsglauben Gewalt anzuthun, und so liegt es denn hier nicht etwa in der Absicht, die aufgeworfene Frage unbedingt und rückhaltlos zu Gunsten des Stückes zu beantworten. „Othello" hat seinen guten Antheil an jenem, oben mehrfach berührten, harten Grundzuge der Zeit und der Nation Shakespeare's, an einer gewissen Ueberkraft. Er hält sich nicht ganz frei von jenem, schon durch Aristoteles mit Recht verpönten *μιαρόν*, von der Darstellung des Gräßlichen, des harten, unlöslichen Widerspruches zwischen dem Weltlauf und den Forderungen des Herzens und des Gewissens. Aber wenn dem Dichter der Vorwurf grausamer, unschöner Härte hier (nach unserm Gefühl) nicht ganz erspart werden darf, so ist er desto nachdrücklicher gegen den der Willkür, der sittlich-ästhetischen Unverständlichkeit in Schutz zu nehmen. Freilich nicht in dem Sinne jener unerträglich philiströsen Afterweisheit, die auch hier ihren Erziehungs- und Ehestands-Katechismus für Töchter guter Familien nicht daheim lassen kann, und auch Desdemona (wie Julia) zu einem warnenden Opfer des — Ungehorsams gegen die väterliche Gewalt machen möchte. Als ob man gegen gehorsame Töchter nicht eifersüchtig würde! Und als ob der Segen der Eltern und die respectvollen Glückwünsche der Gesellschaft ein Universalmittel gegen die bösen Wirkungen von Mißverständnissen, Klatsch und Verleumdung wären! Wo freilich jahrelange Beschäfti-

gung mit Shakespeare nicht davor schützt, in der Erklärung einer Shakespeare'schen Tragödie an die Dazwischenkunft höherer Mächte zu appelliren (z. B. Romeo's Besuch auf Capulets Balle, oder seine ungestüme, übereilte Abreise von Mantua auf Rechnung der hier direct eingreifenden Vorsehung zu setzen), da ist Alles möglich und hört eben die Zurechnungsfähigkeit auf. Was Othello angeht, so liegt die tragische Verschuldung der beiden Opfer und damit die sittliche Wahrheit des Gedichts nicht im Verstoß gegen die Autorität des alten Brabantio oder gegen die Standesbegriffe des venetianischen Adels, sondern in der innersten Natur ihrer Liebe. Es handelt sich hier ganz einfach um jene gefährliche Phantasieliebe, die sich vom Kopf aus, wenn der Ausdruck erlaubt ist, durch die erregte Einbildungskraft und das geschmeichelte Selbstgefühl den Weg zum Herzen bahnt, nicht aber ihren festen, unzerstörbaren Grund in der sympathetischen Harmonie der beiden Organismen hat. Othello ist durch Race, Alter, Stand, Erziehung, Lebenserfahrungen himmelweit von Desdemona getrennt. Der plebejische Emporkömmling tritt der Aristokratinn, der Neger der Europäerinn, der Feldsoldat der Salondame, der gereifte, vom Leben gehärtete Mann der aufblühenden Jungfrau gegenüber. Von einem Entbrennen und Zusammenschmelzen der beiden Naturen, wie bei Romeo und Julia, ist hier Nichts vorgekommen. Desdemona hat sich an den Mohren erst gewöhnen müssen, es hat Cassio's Fürsprache und Freiwerbung bedurft, um das Verhältniß anzubahnen. Erst die nähere Bekanntschaft mit den wunderbaren Thaten und Schicksalen des gewaltigen Kriegsmannes, vielleicht der Gegensatz seiner rauhen Gediegenheit gegen ihre elegant-trivialen Umgebungen hat sich der Phantasie des talentvollen, edeln, ganz unerfahrenen Mädchens bemächtigt. Dann liebt Desdemona hingebend,

aber jedenfalls sorgloser als der seines ungewöhnlichen Erfolges sich wohl bewußte Mann. Das ist eine gefährliche Lage. Früher oder später wird die zurückgedrängte Natur so oder so ihr Recht fordern; es wird dem geschickten Verleumder nur zu leicht werden, Othello's nie schlummerndes Mißtrauen gegen sich selbst zur Eifersucht aufzustacheln, und Desdemona's Sicherheit wird ihn die günstige Gelegenheit nicht lange suchen lassen. Wenn aus der dichterischen Entwickelung dieser Sachlage sich keine optimistische Moral ergiebt, wenn der Fehler, der Irrthum sich eben so hart und härter rächt als die Schuld, so ist das kein Grund, dem Dichter durch Aufdrängung unmöglicher moralisirender Intentionen Gewalt anzuthun. Das Geschaute, Gefühlte, vielleicht annähernd Erlebte wahr und lebendig darzustellen, ist seine Art und Natur, uns als Schauende und Miterlebende einzuführen in die innersten Vorgänge des Gefühls- und Seelenlebens unseres Geschlechtes. Das hat er auch im Othello leisten wollen und wirklich geleistet, und Nichts weiter. Daß dabei diesmal sehr unerfreuliche Seiten menschlichen Wesens zur Anschauung kommen, bleibt gewiß nicht ohne Einfluß auf den Gesammteindruck der Dichtung, und auf die Stelle, die wir ihr in unserm Herzen anweisen. Wir wollen aber lieber zugestehen, daß Shakespeare's Wahrheitsinstinct, die Gewalt, welche das Wirkliche, die Realität der Dinge über ihn ausübt, ihn hie und da aus dem Gebiete des Tragisch-Schönen in das des *μιαρόν*, des Grausamen, Harten hinüberführt, als uns durch an den Haaren herbeigezogene Rechtfertigungs-Versuche ganz um die Möglichkeit bringen, ihn zu verstehen und seine Schönheit, auch wo sie furchtbar wird, zu genießen. Fast noch wichtiger als „für das Verständniß Othello's, achten wir diese Mahnung für die richtige Auffassung

des Lear, dieses düstersten der tragischen Nachtbilder aller Zeiten.

Wie in Hamlet und Macbeth tritt hier die stürmische, verlangende Geschlechtsliebe, diese Blumen und Gewitter erzeugende Frühlingssonne des Lebens, hinter andere, ernstere Gewalten zurück. Das harte, selbstsüchtige Interesse beherrscht äußerlich die Handlung, und Geisteskämpfe höherer Ordnung bestimmen ihren tragischen Inhalt. Das der stürmischen, sinnverwirrenden Leidenschaft ferner liegende Verhältniß zwischen Vater und Kind, die sittliche Grundlage der Gesellschaft, tritt in den Mittelpunkt der Betrachtung; aber wir sehen es von vorn herein im Zustande schwerer Erkrankung und Fälschung. Die Vaterliebe des alten Lear ist durch die sinnverwirrende Gewohnheit willkürlichen Herrschens steuer- und maßlos geworden; der leichtgläubige und jähzornige Gloster ist das abgeschwächte Seitenstück seiner Verirrung. So erweisen sich die natürlichen Träger der erhaltenden, ordnenden Kräfte ihrer Aufgabe nicht gewachsen und fallen in schwere Verschuldung. Die wahrheitliebende, wortkarge Cordelia wird verstoßen, der arglose Edgar geächtet. Die herzlosen Schmeichler und Verleumder gewinnen den Sieg. Lear in der Gewalt Goneril's und Regan's, Gloster von Edmund bethört und beherrscht, gehen grausamer Buße ihrer Schwäche entgegen. Die Orgien des thierisch-selbstsüchtigen Welttreibens nehmen ihren Verlauf, während das gekränkte Rechtsbewußtsein durch leidenschaftliche Ueberstürzung, die sittliche Pflichttreue durch unbesonnenes Dareinschlagen das Uebel nur ärger macht. Alle Fehler und Thorheiten sind auf Seite der Guten; Besonnenheit, Verstand und Kraft dienen der Bosheit. Der alte König sieht sich verhöhnt, verrathen wo er liebte; das Schicksal seiner Getreuen, Gloster und Kent, giebt den Stoff zu Scenen her, welche an die Gräuel von „Titus Andronicus"

erinnern. Lear in Sturm und Gewitter auf öder Haide rasend und fliehend, — Gloster, der Augen beraubt, von dem Sohne geführt, den er mit dem Tode bedrohte, scheinen alles Aeußerste tragischer Erschütterung zu erschöpfen: und doch ist das Schlimmste noch zurück. Wir müssen es noch mit ansehen, wie Cordelia's Versuch, den Vater zu retten und zu rächen, mit Gefangenschaft und Niederlage endigt, wie sie einem nichtswürdigen Mordbefehle zum Opfer fällt, während der Rettung bringende Bote schon unterwegs ist, so daß eine kleine, zufällige Beeilung oder Zögerung in dem Schritt eines Boten oder in der Ertheilung eines Befehles das tragische Schicksal zu vertreten scheint; wir hören die herzzerreißende Todtenklage des alten, gebrochenen Mannes über der Leiche des schwer gekränkten Kindes, das sich für ihn opferte. Dann erst entfesselt der Himmel seine säumigen Blitze, fallen die Schuldigen unter den Wechselstreichen ihrer eignen Bosheit (der Trotzigste von ihnen noch gar ungebrochenen Muthes und Sinnes, im offenen Männerkampfe), wird endlich Raum gemacht für eine, wenn nicht im innersten Grunde viel bessere, so doch in milderen, gemäßigten Formen sich bewegende Ordnung der Dinge.

Bekanntlich hat das größere Publicum in England selbst das Verständniß dieser Dichtung völlig verloren. Man läßt auf dem Drurylane-Theater jetzt Cordelia siegen, die Verräther der Strafe verfallen, und Cordelia, die Wittwe geworden ist, den getreuen Edgar durch ihre Hand belohnen. Man thut dies Angesichts der Thatsache, daß Shakespeare von allen jenen scharfen Mißklängen und Härten in seiner Quelle Nichts vorfand, dieselben also offenbar mit gutem Bedacht und weil sein Plan sie erforderlich machte, seiner Tragödie eingefügt hat: so sehr haben Zeit und Leute sich geändert, so fern liegt unserer Generation der düstere, strenge,

unerbittlich wahrhaftige Tiefsinn der hier sich aussprechenden Auffassung menschlicher Dinge, so sehr hat der Cultus des äußeren Erfolges den Schwerpunkt des Lebens an die Oberfläche gerückt! Von allen Tragödien Shakespeare's, ja von allen uns bekannten Tragödien alter und neuer Zeit scheint „Lear" uns am vollständigsten die Bezeichnung „erhaben" im Schiller'schen Sinne zu verdienen, insofern sie mit ganz besonderem Nachdruck die unbedingte souveräne Unabhängigkeit der sittlichen Welt von der der Sinne zur Anschauung bringt: die Tragödie des kategorischen Imperativ's, von dem größten germanischen Dichter geschaut und geschaffen, zwei Jahrhunderte, ehe der größte germanische Denker sein Gesetz wissenschaftlich begründete. Weit entfernt von irgend einem Zugeständnisse an das Gemeine, und auch ebenso entfernt vom trostlosen Pessimismus, feiert das Stück den Sieg der hingebenden, selbstlosen Liebe und Treue über den rohen und ruchlosen selbstsüchtigen Trieb: aber der Dichter hat den Muth, diesen Sieg nur da sich vollziehen zu lassen, wo er schlechthin nothwendig, unvermeidlich, unabhängig von allem Zufälligen ist: nämlich im Bewußtsein des denkenden, sittlichen Menschen, in jenem Heiligthum, wo die Gedanken wohnen, die sich unter einander verklagen oder entschuldigen. Er schlägt unbedenklich jenen Aberglauben ins Gesicht, der sich die materielle Welt so gern von den Forderungen des Herzens, oder auch des Gewissens abhängig denkt, und nicht von dem Wahn lassen kann, „daß das buhlende Glück sich dem Edeln verbinden werde". Das Reich der Thatsachen wird in der grausen, harten Selbstherrlichkeit, die es dem sittlichen Bewußtsein des E i n z e l n e n (wenn auch nicht der sittlichen Entwickelung der Gattung) gegenüber unzweifelhaft behauptet, offen anerkannt: aber indem der Dichter dies thut, dreht er ihm gleichzeitig mit einem Fußtritt den Rücken. Cordelia

hat gesiegt, indem sie das Gute, die Liebe, die Treue, die Pflicht zu Ehren brachte, den Frieden mit sich, mit ihrem Vater gewann. Das konnte kein Edmund, keine Regan und Goneril, kein Waffenunglück ihr nehmen. Das Uebrige, der äußere Verlauf, gehorcht Mächten, die unserem Herzen nicht Rede stehen, unserer Berechnungen spotten, taub sind gegen unsere Wünsche, für die wir so gern in aller Demuth den Beistand der Allmacht erbitten. Gegen diese Mächte giebt es keine andere unbedingt siegreiche Waffe, als Resignation und Verachtung. Wohl siegt auch nach Außen schließlich der Geist über das Chaos, die Vernunft über das Thier: aber in der Gattung, im Laufe des weltgeschichtlichen Tages, dessen Minuten Jahrhunderte sind. Der Einzelne, der „Narr der Zeit", der Sohn der flüchtigen Stunde hat sich darauf nicht zu verlassen. Er kann nie wissen, trotz aller hoffnungs- und trostreichen Dogmen und Sprüchwörter, ob Cordelia's, Lear's, Gloster's, oder Edgar's und Albanien's Loos für ihn in der Urne liegt. Wie müßig, wie trostlos ist es, an Cordelia's nur zu entschuldbarem, ein Bischen trotzigem Schweigen in der Eingangsscene herumzuklauben, um ihr eine tragische Schuld aufzuhalsen! Als ob nicht Alles, was an ihr uns entzückt und erbaut, jener selbigen muthigen Wahrhaftigkeit und edel-bescheidenen Selbstachtung entstammte, die ihr in jenem widerwärtigen Turnier der Eitelkeit und Gleißnerei den Mund verschloß! — Julia siegt und hat Recht behalten während sie untergeht: „Sie hat genossen das irdische Glück" und erlebt dann „das Loos des Schönen". Cordelia siegt auch. Ihr Herz, ihr Wille sind rein und stark geblieben in einer nichtswürdigen Welt. Der Schlachtruf der siegreichen Usurpation dringt nicht in die heiligen Räume, wo sich ihr Schicksal entscheidet. Was wird daran durch ihren Tod geändert? Es ist das keine bequeme, liebliche, schmeichelnde

Weltauffassung. Aber sie scheint uns geradewegs aus der Quelle alles sittlichen Lebens, und, wir dürfen es wohl hinzufügen, aus dem innersten Herzen unsers germanischen Stammes zu kommen. Doch davon sprechen wir noch später, am Ende dieser Betrachtungen.

Noch geheimnißvoller, dunkler breiten die Wolken Shakespeare'schen Tiefsinnes sich über dem Trauerspiel aus, welches er, noch vor dem zunächst stehenden Julius Cäsar, mit Einzel-Schönheiten ausstattete, dem er seine intimsten Herzensergießungen über Leben und Welt, und über seine, damals im Zenith ihrer Entwickelung strahlende Kunst anvertraute, und welches denn von jeher die Shakespeare-Gemeinde auch am angelegentlichsten beschäftigt hat. Bekanntlich beginnt die Hamlet-Literatur (in Deutschland allein) schon über die Faust-Literatur an Umfang hinaus zu wachsen. Die Tragödie des Dänenprinzen, der seinen gemordeten Vater rächen soll, sich nicht dazu entschließen kann, darüber verrückt, wenn nicht wird, so doch sich geberdet, seine Geliebte elend macht, etliche Menschen, theils gelegentlich und beiläufig, theils um seinen Scharfsinn zu üben, ums Leben bringt, und schließlich bei einem zwecklosen Spiel sich seinen Feinden in die Hände liefert, nachdem er, wieder in momentaner Erregung, blindlings die Rachethat vollzogen, zu der er den Entschluß nicht finden konnte: dieses mysteriöse Gemisch tiefsinniger, wunderbar schöner Reden, verkehrter, planloser Handlungen und tückischer Zufälle, läßt der deutschen Gründlichkeit nun einmal keine Ruhe. Allbekannt und geläufig ist die Goethe'sche Auffassung, welche in „Hamlet" das Trauerspiel eines wohlgearteten, begabten, guten Mannes erblickte, dem die Verhältnisse eine, seine Charakterkraft übersteigende Aufgabe geben und der darüber innerlich und äußerlich zu Grunde geht; demnächst die Schlegel'sche Variante, welche, mit der bloßen

bloßen Schwäche sich nicht begnügend, auch gewisse der Schwäche häufig verbundene schlimmere Fehler, eine gewisse Neigung zur Intrigue, ja zur Tücke in dem geistreichen Prinzen entdecken wollte. Dann ist es neuerdings, weiß Gott durch welchen Wind, Mode geworden, den in Wittenberg gebildeten Prinzen zu einem Märtyrer frommer, protestantischer Gewissenhaftigkeit zu machen. Auch aus übertriebener (aber eigentlich doch liebenswürdiger und achtungswerther) Besorgniß eines innerlich reinlichen, zartfühlenden Wesens vor übelm Schein (vor dem Schein der Ehr- und Herrschsucht nämlich), hat man sein Benehmen erklärt, und mehrere englische und deutsche Ausleger sind nicht abgeneigt, hier endlich, endlich zur Entdeckung des Proteus, den man Shakespeare nennt, sich Glück zu wünschen, unter der Maske Hamlets die Züge des Dichters selbst zu vermuthen, und den mächtigsten Abschilderer der handelnden, kämpfenden Welt, den es je gab, sich als Hans den Träumer vorzustellen. Die specifisch-„philosophische", zünftige Exegese hat es endlich neuerdings dagegen fertig gebracht, in Hamlet vielmehr einen Trotzkopf zu entdecken, der die Manie hat, die aus den Fugen gegangene Welt nach seinem eigenen Sinne zu ordnen und schlechterdings von Niemandem Aufträge und Rath annimmt, auch nicht von dem Gespenst des gemordeten Vaters. „Nein! Nun gerade nicht"! Das wäre demnach die Lösung des tiefsinnigen, psychologischen Räthsels. — Was mich angeht, so bin ich, nach wiederholter, gewissenhaftester Prüfung in allem Wesentlichen, ein Paar zu starke Ausdrücke und einige unklare Nuancirungen abgerechnet, bei der Ansicht stehen geblieben, die ich im zweiten Bande der „Shakespearvorlesungen" vor zehn Jahren ausführlich entwickelt und, wie ich glaube, bewiesen habe. Sie steht im Wesentlichen auf der Seite der Goethe'schen, Schlegel'schen und Gervinus'schen Auffassung, nur daß sie die Schlegel'sche „Tücke" in Hamlets

[illegible] nicht entfalten kann, dagegen einen, wie es mir [illegible] zu entdecken, der den Vor- [illegible] Zug [illegible] hervorhebt. Ganz [illegible] und auch noch nie ein Erklärer in [illegible] angelegte, hoch entwickelte [illegible] des Dichters wie seiner Zu- [illegible] gleichwohl der ihm [illegible] Aber der Grund dieses [illegible] Kraft, ruht gar nicht [illegible] müßte denn einen [illegible] haben und auf gewöhnliche [illegible] Blut keine Anwendung [illegible] zum Theil in einer contemplativen, [illegible] abgeneigten Grund- [illegible] durch eine Hypertrophie, [illegible] Entwickelung seiner Intelligenz [illegible] zu sehr an vielseitige Be- [illegible] Kritik der Dinge gewöhnt, [illegible] Paradoxenjäger, um in [illegible] Entschluß fassen zu können. Das [illegible] geistigen Ueberlegenheit und [illegible] ab, zu unangenehmen [illegible] Verhältnissen entschlossen Stellung zu nehmen. [illegible] an Lessings Bogen von Ebenholz, der dem [illegible] Eigenthümer unter den Händen zerbricht, nachdem ihn der Künstler mit reichem Bildwerk geschmückt, oder an den [illegible] in Spielhagen's „In Reih' und Glied“, auf den der begeisterte Vortrag des socialistischen [illegible] den Eindruck eines schönen Violin-Solo's macht. Es ist [illegible] einem Werke, die Tragödie der formalen [illegible] der ästhetischen Treibhauscultur, welche Shakespeare hier zeichnet. Das Thema lag ihm näher, als eine

einseitige Auffassung des Elisabeth'schen „Heldenzeitalters" zu glauben geneigt ist; auch wird es hier keineswegs vereinzelt angeschlagen, sondern zieht sich vielmehr in den mannigfaltigsten Windungen und Formen, meistens heiter-satirischen, natürlich, durch Shakespeare's ganze dramatische Dichtung hindurch. Für die Lustspiele liefert es unter Andern die pedantische Hofgesellschaft des Königs von Navarra mit ihren Parodien, dem phantastischen Pedanten Armado und dem biedern Schulmeister Holofernes, so wie den melancholischen, überstudirten, spleenigen Jacques. In Owen Glenowers, des schwerfälligen, eingebildeten Wallisers gezierten Redensarten wird es dem Spotte Percy's preisgegeben. Prinz Heinrichs ganzes Gebahren, und insonderheit die Brautwerbung, hält dem gezierten Feinthun das positive Gegenbild einer ächt männlichen Natur vor. In Hamlet aber wird die einseitig entwickelte Geistesbildung, weil sie eine höchst bedeutende Natur zur Unterlage hat und mit ernstesten Interessen collidirt, nicht komisch sondern tragisch, um so tragischer, je mehr sie unser ästhetisches Wohlgefallen und unsere Bewunderung weckt. — Es ist neuerdings darauf hingewiesen worden, daß Shakespeare in seinen Dramen eine Vorliebe für Männer der ursprünglichen, durch rein persönliche Antriebe bestimmten Thatkraft habe, daß ein so zu sagen ritterlicher, adliger Zug durch seine ganze Weltauffassung hindurchgehe, daß er sich um die Kämpfe des Geistes weniger kümmere als um die der Waffen, und man hat dies als Gefälligkeit gegen die glänzende aristokratische Jugend bezeichnet, in deren Reihen sich seine Mäcene befanden. In wie weit darin etwas Wahres liegen könne, davon war schon bei Besprechung der historischen Stücke die Rede. Aber es wird bei Beurtheilung dieser Dinge nicht zu vergessen sein, daß wir es gleichwohl mit einer sehr bunten Uebergangszeit zu thun haben, und

daß keineswegs die ganze Aristokratie, welche Shakespeare vor sich hatte, ausschließlich von dem kühnen, männlichen Geiste beherrscht war, der die Drake, Essex, Southampton aufs Meer hinaustrieb, die spanische Flagge demüthigte, in den Waldthälern des James-River die ersten Blockhütten baute. Es ging auch ein mächtiger so zu sagen theoretischer Zug durch das sechszehnte Jahrhundert, und neben dem kräftigenden Streben nach ernster Erkenntniß fand auch der Luxus des Geistes seine eifrige Gemeinde. Man schnitzte gewaltig an dem guten, alten Bogen des englischen Geistes herum, und wer sich an die unter Jacob I. und Karl I. dann so sichtlich, und scheinbar plötzlich, eintretende Erschlaffung und Frivolität erinnert, den wird es nicht Wunder nehmen, wenn eben Shakespeare's helles Auge ein Paar Jahre früher als Andere die Symptome der heran kommenden Krankheit erkannte und ihnen, vielleicht gar bestimmte Persönlichkeiten ins Auge fassend, ein künstlerisches Denkmal setzte. Oder sind diese Gedanken denn willkürliche und weit hergeholte zu nennen, wenn wir im „Hamlet" beinahe Scene für Scene dem unbarmherzigen Spott gegen die saft- und kraftlose, superkluge, eingebildete Welt- und Hofbildung begegnen, und uns daran erinnern, daß Shakespeare in der ihm vorliegenden Sage auch nicht den leisesten Anlaß zu diesen Ausfällen fand, daß er ihnen zu Liebe die ganze Physiognomie und auch vielfach den äußern Verlauf seines Stückes vollständig frei abänderte, weit entfernt davon, uns in die streng-altnordische Heldenwelt zu versetzen, wie die culturhistorische Deutungswuth es ihm hat andichten wollen? Ist Polonius nicht der typische Vertreter flacher und dünkelhafter Weltmannsbildung für alle Zeiten geworden? Sind Rosenkranz und Güldenstern, und gar Osrik nicht abgeschwächte Seitenstücke dieses vor lauter Bildung und Feinheit kindisch gewordenen Schwätzers? Wimmelt das Stück nicht auch

sonst, wie kein anderes von Shakespeare, von deutlichen Anspielungen auf die Bildungsverhältnisse der Zeit? Da schüttet der Dichter sein Herz aus über die Unarten des Theaterpublicums, über zudringliche Nebenbuhler (die Knaben von St. Paul) und ungeschickte Kunstgenossen, über die Coulissenreißer, die mit den Händen die Luft durchsägen, die Bescheidenheit der Natur nicht achten, „den Tyrannen übertyrannen." Da sagt er ein bitteres Wort über die damals, vom Norden und — von Deutschland her auch in England einreißende Völlerei der hohen Gesellschaft, die bald nachher an Jacob I. Hof bekanntlich so grotesk-widerliche Verhältnisse annahm. Freilich ist es gerade Hamlet selbst, der alle jene Narren durchschaut und verhöhnt, der sich mit Ekel abwendet von dem Schlemmen und Prassen am Hofe; der die Künstler trefflich und geschmackvoll belehrt, der seinen Freund nicht unter den gezierten Modenarren sucht, vielmehr den schlichten, gediegenen Mann vorzieht, der sich nicht zu Fortuna's Pfeife hergiebt und die Einfachheit der alten Zeit mit der reichen Bildung der Gegenwart verbindet. Wohl und schön! Aber es sind nicht Alle frei, die ihrer Ketten spotten, und mancher Arzt hatte die Krankheit im Leibe, die er an Andern kurirte. Nur freilich, daß das Uebel der Zeit in dem edeln, bevorzugten Organismus, wenn es ihn ja ergreift oder berührt, doch eine ganz andere Gestalt gewinnt, als in den niedern Seelen. Hamlet ist nicht der Mann, geschmackloses Nichts zu reden oder die Flitter falscher Bildung zur Schau zu tragen, wie jene Eintagsfliegen der feinen Gesellschaft. Aber muß es nicht auffallen, daß er Sentenzen spricht, Sylben sticht, seine geistigen Fechterkünste geflissentlich, nicht ohne eine gewisse Selbstbespiegelung in Scene setzt, so wie er nur den Mund öffnet? Und verliert er darüber nicht beständig wichtigere Dinge mehr oder weniger aus den Augen?

Ist in seiner Wahnsinnsrolle nicht ein guter Antheil geistreicher Koketterie, einer gewissen Virtuosen-Beeiferung deutlich zu merken? Hat er nicht offenbar eine Künstlerfreude am Intriguiren, vor der feste, gerade Entschlüsse nicht aufkommen? Als er „Dolche zur Mutter redet", berauscht er sich sichtlich an seiner eignen Beredsamkeit, steigert sich an seiner eignen rhetorischen Leistung, wie wir das bei schwachen, erregbaren Characteren, und speciell bei Damen alle Tage erleben. Es ist doch wohl kein gesunder, männlicher Zug, daß er ein pikantes Epigramm, einen geistreichen Sarkasmus in seine Brieftafel schreibt, als er so eben von dem Geiste die grausige Kunde vernommen. „Er ist zu gewissenhaft, zu fromm für die zugemuthete That", hat man behauptet. „Er mag sich nicht aufs Ungewisse hin, vielleicht als Opfer eines Truges oder einer Hallucination mit einer Blutschuld belasten". Sehr wohl! An seiner im Grunde biedern Natur, an seiner Liebe zu seinem abgeschiedenen Vater, an seinem instinctivem Abscheu vor blutiger Gewaltthat soll nicht gezweifelt werden. Aber doch will es uns scheinen, als ob es nicht gerathen wäre, sich diesem Ausbund von Moralität gegenüber auf die praktischen Consequenzen aller dieser tugendhaften Eigenschaften gar zu sehr zu verlassen, sobald seine Phantasie durch ungewöhnliche Eindrücke gereizt ist. Es ist doch eine seltsame Art von frommer Biederkeit, mit welcher, seiner geistreichen Wahnsinnskomödie zu Liebe, die Dame, die ihm einst gefiel und die auch ihm auf ihre Art zugethan und ergeben war, öffentlich verhöhnt, dem Gerede der Leute Preis gegeben, in Wahnsinn und Verderben gejagt wird. Und ein gesundes männliches Gewissen (ob ein frommes und philosophisches, das mögen subtilere Beurtheiler entscheiden) ist es gewiß nicht, das zwar den Entschluß zu schwerer, widerwärtiger Pflichterfüllung verhindert, nicht aber den in der

Erregung der eben gehaltenen Standrede nach der Tapete geführten Stoß, und nicht die recht harten und herzlosen Bemerkungen über „den alten geschäftigen Narren", mit denen die Sache abgethan ist. Und was sagen die modernsten, frommen und philosophischen Interpreten zu ihrem zartsinnigen Helden, der ein Paar unbedeutende, oberflächliche Menschen unbedenklich in den Tod jagt, weil sie, „geringere Naturen", „sich zwischen entbrannter Gegner Degenspitzen drängten". Es wäre denn, daß man sich offen zu der Theorie vom specifischen Unterschiede des königlichen und des Unterthanenblutes zu bekennen die Aufrichtigkeit hätte. — „Aber Hamlet hat ja Muth wie nur Einer! Er eroberte ein Seeräuberschiff, er ist ein guter, ja berühmter Fechter, er folgt dem Geiste an die Klippenwand, indem er sein Leben keine Nadel werth hält. Wie sollte er sich vor dem unpopulären, untüchtigen Claudius gefürchtet haben!" So läßt die metaphysische Hamlet-Apotheose sich vernehmen: gerade als ob es sich bei dem ganzen Problem um den physischen Muth handelte, der den Krieger in die Schlacht, den Fechter auf die Mensur, den Abenteurer in romantisch-gefahrvolle Lagen führt, der den Nerv und den Muskel zucken läßt unter der Wallung des erregten Blutes! Für einen Schwächling, dem sogar diese natürliche Geschlechtseigenschaft des gesunden Mannes fehlte, hat den berühmten Dänenprinzen noch Niemand gehalten oder erklärt. Dann gehörte er ja ins Lustspiel, nicht in die Tragödie. Was ihm fehlt, das ist ganz etwas Anderes. Es ist der Muth des rechtzeitigen, kalten, festen Entschlusses, auch in schwieriger und dunkler, wenn nur nothwendiger und einmal unvermeidlich gegebener Sache. Es fehlt ihm (wir können hier nur auf die im zweiten Bande der Vorlesungen gegebene Ausführung zurückweisen) die heroische Selbstbeschränkung des unverkünstelten, thatkräftigen Menschen; jene Befähigung,

einmal die Untersuchung zu schließen, ein Ende zu machen mit dem Erwägen, dem Manövriren und Temporisiren, eine Verantwortlichkeit kaltblütig zu übernehmen. Und was diesen Mangel erzeugt hat, das ist, neben natürlicher, vorwiegend theoretischer Beanlagung, eben jene geistige Ueberbildung, jene Virtuosität des Grübelns, des Combinirens, des Reflectirens und Witzelns, wie sie, gerade in bevorzugten, geistreichen Naturen, einer einseitig formal-ästhetischen Bildung zu leicht entspringt. Die Gegenfiguren des Fortinbras und Laertes, Hamlets wiederholte und nachdrückliche eigene Ausführungen, Selbstanklagen, Geständnisse, endlich die schon oben erwähnte Absichtlichkeit der von der Quelle ganz abweichenden Charakteristik und Handlung sollten dem Zweifeln und Grübeln und Aufstellen immer neuer, abstruser Theorien in dieser deutlich zu Tage liegenden Sache doch endlich einmal ein Ziel setzen. Der Hamlet des Saxo Grammaticus ist bekanntlich ein entschlossener, kurz angebundener nordischer Held, der mit seinen Feinden einfachen Proceß macht. „Hans der Träumer" ist ihm von Shakespeare ganz selbstständig substituirt, und wenn man die massenhaften Anspielungen auf Zeitverhältnisse gerade in diesem Stücke bedenkt, so liegt die Möglichkeit nicht einmal so gar fern, daß vielleicht ganz bestimmte persönliche Anschauungen und Erfahrungen dem damals mit der Geistesaristokratie Londons gerade lebhaft verkehrenden Dichter vorschwebten, als er diesen wundersamen Charakter schuf. Wir wollen Hamlet damit selbstverständlich nicht zur Parodie einer einzelnen, bestimmten Person machen, die wir nicht kennen, sondern nur andeuten, daß das Stück uns vorkommt wie die Tragödie einer specifisch modernen Charakterform: des edel genialen, talentvollen, aber in Bezug auf Willen, Entschlußfähigkeit durch Ueberbildung geschwächten Schöngeistes, den die Verhältnisse nöthigen, aus der von ihm beherrschten

Welt der Gedanken und Worte sich einen ausnahmsweise schwierigen, von Gefahren umringten Weg in die der Thatsachen zu bahnen, und der an dieser Aufgabe zu Grunde geht.

Wie anders geartet ist dann die Welt, welche in der letzten der fünf großen Tragödien, in Macbeth, sich aufrollt! Die Tragödie der thatkräftigsten, ganz nach Außen gewandten Leidenschaft, des rücksichtslosen Ehrgeizes, neben der des grübelnden, die Sehnen des Willens erschlaffenden Gedankens. Nicht unnatürlich ist Macbeth das erste Shakespear'sche Drama gewesen, welches siegreich die Schranke durchbrach, die bis zum Anfange dieses Jahrhunderts die romanische Welt, wenn nicht seiner stillen Einwirkung, so doch seiner populären Anerkennung verschloß. Diese wie aus Erz gegossenen Charaktere, diese einheitliche, durchsichtige, entschlossen auf das Ziel losgehende Handlung, diese hochpathetische Herrlichkeit der Sprache mußten auch da durchschlagen, wo man, wenn nicht die einfache Größe des antiken Theaters, so doch deren conventionelle, effecthaschende Nachahmung als Kunstorakel verehrte. Freilich liegt in diesen der Bühnenwirkung so förderlichen Vorzügen für uns nicht der Hauptreiz dieses grandiosen Gedichtes. Macbeth ist nicht nur die Tragödie des Ehrgeizes, sondern er ist auch die gewaltigste und tiefsinnigste Tragödie des Gewissens, die je ein Dichter schuf. Von dem ersten Auftreten des Helden bis zum letzten, von der Begegnung mit den Versucherinnen bis zum vergeltenden Verzweiflungskampfe wohnen wir dem Verfahren des innern Richters gegen die aufrührerische Begierde bei, und in diesem Prozesse geht dem Beklagten und schuldig Erfundenen, mitten im Rausch des äußern Erfolges, Stück um Stück Alles verloren, was den Werth des Lebens bildet, Freude, Liebe, Ruhe — nur nicht der feste, trotzige Manneswille, der nur vor der eisernen, physischen Nothwendigkeit die Waffe senkt. Weit näher als

Weltauffassung. Aber sie scheint uns geradewegs aus der Quelle alles sittlichen Lebens, und, wir dürfen es wohl hinzufügen, aus dem innersten Herzen unsers germanischen Stammes zu kommen. Doch davon sprechen wir noch später, am Ende dieser Betrachtungen.

Noch geheimnißvoller, dunkler breiten die Wolken Shakespeare'schen Tiefsinnes sich über dem Trauerspiel aus, welches er, noch vor dem zunächst stehenden Julius Cäsar, mit Einzel-Schönheiten ausstattete, dem er seine intimsten Herzensergießungen über Leben und Welt, und über seine, damals im Zenith ihrer Entwickelung strahlende Kunst anvertraute, und welches denn von jeher die Shakespeare-Gemeinde auch am angelegentlichsten beschäftigt hat. Bekanntlich beginnt die Hamlet-Literatur (in Deutschland allein) schon über die Faust-Literatur an Umfang hinaus zu wachsen. Die Tragödie des Dänenprinzen, der seinen gemordeten Vater rächen soll, sich nicht dazu entschließen kann, darüber verrückt, wenn nicht wird, so doch sich geberdet, seine Geliebte elend macht, etliche Menschen, theils gelegentlich und beiläufig, theils um seinen Scharfsinn zu üben, ums Leben bringt, und schließlich bei einem zwecklosen Spiel sich seinen Feinden in die Hände liefert, nachdem er, wieder in momentaner Erregung, blindlings die Rachethat vollzogen, zu der er den Entschluß nicht finden konnte: dieses mysteriöse Gemisch tiefsinniger, wunderbar schöner Reden, verkehrter, planloser Handlungen und tückischer Zufälle, läßt der deutschen Gründlichkeit nun einmal keine Ruhe. Allbekannt und geläufig ist die Goethe'sche Auffassung, welche in „Hamlet" das Trauerspiel eines wohlgearteten, begabten, guten Mannes erblickte, dem die Verhältnisse eine, seine Charakterkraft übersteigende Aufgabe geben und der darüber innerlich und äußerlich zu Grunde geht; demnächst die Schlegel'sche Variante, welche, mit der bloßen

bloßen Schwäche sich nicht begnügend, auch gewisse der Schwäche häufig verbundene schlimmere Fehler, eine gewisse Neigung zur Intrigue, ja zur Tücke in dem geistreichen Prinzen entdecken wollte. Dann ist es neuerdings, weiß Gott durch welchen Wind, Mode geworden, den in Wittenberg gebildeten Prinzen zu einem Märtyrer frommer, protestantischer Gewissenhaftigkeit zu machen. Auch aus übertriebener (aber eigentlich doch liebenswürdiger und achtungswerther) Besorgniß eines innerlich reinlichen, zartfühlenden Wesens vor übelm Schein (vor dem Schein der Ehr- und Herrschsucht nämlich), hat man sein Benehmen erklärt, und mehrere englische und deutsche Ausleger sind nicht abgeneigt, hier endlich, endlich zur Entdeckung des Proteus, den man Shakespeare nennt, sich Glück zu wünschen, unter der Maske Hamlets die Züge des Dichters selbst zu vermuthen, und den mächtigsten Abschilderer der handelnden, kämpfenden Welt, den es je gab, sich als Hans den Träumer vorzustellen. Die specifisch-„philosophische", zünftige Exegese hat es endlich neuerdings dagegen fertig gebracht, in Hamlet vielmehr einen Trotzkopf zu entdecken, der die Manie hat, die aus den Fugen gegangene Welt nach seinem eigenen Sinne zu ordnen und schlechterdings von Niemandem Aufträge und Rath annimmt, auch nicht von dem Gespenst des gemordeten Vaters. „Nein! Nun gerade nicht"! Das wäre demnach die Lösung des tiefsinnigen, psychologischen Räthsels. — Was mich angeht, so bin ich, nach wiederholter, gewissenhaftester Prüfung in allem Wesentlichen, ein Paar zu starke Ausdrücke und einige unklare Nuancirungen abgerechnet, bei der Ansicht stehen geblieben, die ich im zweiten Bande der „Shakespearvorlesungen" vor zehn Jahren ausführlich entwickelt und, wie ich glaube, bewiesen habe. Sie steht im Wesentlichen auf der Seite der Goethe'schen, Schlegel'schen und Gervinus'schen Auffassung, nur daß sie die Schlegel'sche „Tücke" in Hamlets

Charakter nicht entdecken kann, dagegen einen, wie es mir vorkommt, hauptsächlichen und entscheidenden, von den Vorgängern nur angedeuteten Zug nachdrücklich hervorhebt. Ganz gewiß ist Hamlet, und das hat auch noch nie ein Erklärer in Zweifel gezogen, eine reich und edel angelegte, hoch entwickelte Natur, ein besonderer Liebling des Dichters wie seiner Zuschauer und Leser. Ebenso gewiß ist er gleichwohl der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen. Aber der Grund dieses Nicht-Genügens, dieser unzureichenden Kraft, ruht gar nicht in übertriebener Gewissenhaftigkeit (diese müßte denn einen specifisch legitimistischen Character haben und auf gewöhnliche Menschenkinder von nicht königlichem Blut keine Anwendung finden), sie ruht auch nur zum Theil in einer contemplativen, energischem Eingreifen in die Außenwelt abgeneigten Grundanlage, sondern sie ist ebensosehr durch eine Hypertrophie, eine übermäßige und einseitige Entwickelung seiner Intelligenz bedingt. Hamlet ist zu geistreich, zu sehr an vielseitige Betrachtung und moralisch-ä s t h e t i s c h e Kritik der Dinge gewöhnt, er ist zu sehr Witzbold, Raisonneur, Paradoxenjäger, um in schwieriger Lage einen schnellen, scharfen Entschluß fassen zu können. Das Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit und die Freude an ihr lenkt ihn davon ab, zu unangenehmen und bedenklichen praktischen Verhältnissen entschlossen Stellung zu nehmen. Er erinnert uns an Lessings Bogen von Ebenholz, der dem eiteln Eigenthümer unter den Händen zerbricht, nachdem ihn der Künstler mit reichem Bildwerk geschmückt, oder an den Monarchen in Spielhagen's „In Reih' und Glied", auf den der begeisterte Vortrag des socialistischen Agitators ungefähr den Eindruck eines schönen Violin-Solo's macht. Es ist mit einem Worte, die Tragödie der formalen Ueberbildung, der ästhetischen Treibhauscultur, welche Shakespeare hier zeichnet. Das Thema lag ihm näher, als eine

einseitige Auffassung des Elisabeth'schen „Heldenzeitalters" zu glauben geneigt ist; auch wird es hier keineswegs vereinzelt angeschlagen, sondern zieht sich vielmehr in den mannigfaltigsten Windungen und Formen, meistens heiter-satirischen, natürlich, durch Shakespeare's ganze dramatische Dichtung hindurch. Für die Lustspiele liefert es unter Andern die pedantische Hofgesellschaft des Königs von Navarra mit ihren Parodien, dem phantastischen Pedanten Armado und dem biedern Schulmeister Holofernes, so wie den melancholischen, überstudirten, spleenigen Jacques. In Owen Glenowers, des schwerfälligen, eingebildeten Wallisers gezierten Redensarten wird es dem Spotte Percy's preisgegeben. Prinz Heinrichs ganzes Gebahren, und insonderheit die Brautwerbung, hält dem gezierten Feinthun das positive Gegenbild einer ächt männlichen Natur vor. In Hamlet aber wird die einseitig entwickelte Geistesbildung, weil sie eine höchst bedeutende Natur zur Unterlage hat und mit ernstesten Interessen collidirt, nicht komisch sondern tragisch, um so tragischer, je mehr sie unser ästhetisches Wohlgefallen und unsere Bewunderung weckt. — Es ist neuerdings darauf hingewiesen worden, daß Shakespeare in seinen Dramen eine Vorliebe für Männer der ursprünglichen, durch rein persönliche Antriebe bestimmten Thatkraft habe, daß ein so zu sagen ritterlicher, adliger Zug durch seine ganze Weltauffassung hindurchgehe, daß er sich um die Kämpfe des Geistes weniger kümmere als um die der Waffen, und man hat dies als Gefälligkeit gegen die glänzende aristokratische Jugend bezeichnet, in deren Reihen sich seine Mäcene befanden. In wie weit darin etwas Wahres liegen könne, davon war schon bei Besprechung der historischen Stücke die Rede. Aber es wird bei Beurtheilung dieser Dinge nicht zu vergessen sein, daß wir es gleichwohl mit einer sehr bunten Uebergangszeit zu thun haben, und

daß keineswegs die ganze Aristokratie, welche Shakespeare vor sich hatte, ausschließlich von dem kühnen, männlichen Geiste beherrscht war, der die Drake, Essex, Southampton aufs Meer hinaustrieb, die spanische Flagge demüthigte, in den Waldthälern des James-River die ersten Blockhütten baute. Es ging auch ein mächtiger so zu sagen theoretischer Zug durch das sechszehnte Jahrhundert, und neben dem kräftigenden Streben nach ernster Erkenntniß fand auch der Luxus des Geistes seine eifrige Gemeinde. Man schnitzte gewaltig an dem guten, alten Bogen des englischen Geistes herum, und wer sich an die unter Jacob I. und Karl I. dann so sichtlich, und scheinbar plötzlich, eintretende Erschlaffung und Frivolität erinnert, den wird es nicht Wunder nehmen, wenn eben Shakespeare's helles Auge ein Paar Jahre früher als Andere die Symptome der heran kommenden Krankheit erkannte und ihnen, vielleicht gar bestimmte Persönlichkeiten ins Auge fassend, ein künstlerisches Denkmal setzte. Oder sind diese Gedanken denn willkürliche und weit hergeholte zu nennen, wenn wir im „Hamlet" beinahe Scene für Scene dem unbarmherzigen Spott gegen die saft- und kraftlose, superkluge, eingebildete Welt- und Hofbildung begegnen, und uns daran erinnern, daß Shakespeare in der ihm vorliegenden Sage auch nicht den leisesten Anlaß zu diesen Ausfällen fand, daß er ihnen zu Liebe die ganze Physiognomie und auch vielfach den äußern Verlauf seines Stückes vollständig frei abänderte, weit entfernt davon, uns in die streng-altnordische Heldenwelt zu versetzen, wie die culturhistorische Deutungswuth es ihm hat andichten wollen? Ist Polonius nicht der typische Vertreter flacher und dünkelhafter Weltmannsbildung für alle Zeiten geworden? Sind Rosenkranz und Güldenstern, und gar Osrik nicht abgeschwächte Seitenstücke dieses vor lauter Bildung und Feinheit kindisch gewordenen Schwätzers? Wimmelt das Stück nicht auch

sonst, wie kein anderes von Shakespeare, von deutlichen Anspielungen auf die Bildungsverhältnisse der Zeit? Da schüttet der Dichter sein Herz aus über die Unarten des Theaterpublicums, über zudringliche Nebenbuhler (die Knaben von St. Paul) und ungeschickte Kunstgenossen, über die Coulissenreißer, die mit den Händen die Luft durchsägen, die Bescheidenheit der Natur nicht achten, „den Tyrannen übertyrannen." Da sagt er ein bitteres Wort über die damals, vom Norden und — von Deutschland her auch in England einreißende Völlerei der hohen Gesellschaft, die bald nachher an Jacob I. Hof bekanntlich so grotesk-widerliche Verhältnisse annahm. Freilich ist es gerade Hamlet selbst, der alle jene Narren durchschaut und verhöhnt, der sich mit Ekel abwendet von dem Schlemmen und Prassen am Hofe; der die Künstler trefflich und geschmackvoll belehrt, der seinen Freund nicht unter den gezierten Modenarren sucht, vielmehr den schlichten, gediegenen Mann vorzieht, der sich nicht zu Fortuna's Pfeife hergiebt und die Einfachheit der alten Zeit mit der reichen Bildung der Gegenwart verbindet. Wohl und schön! Aber es sind nicht Alle frei, die ihrer Ketten spotten, und mancher Arzt hatte die Krankheit im Leibe, die er an Andern kurirte. Nur freilich, daß das Uebel der Zeit in dem edeln, bevorzugten Organismus, wenn es ihn ja ergreift oder berührt, doch eine ganz andere Gestalt gewinnt, als in den niedern Seelen. Hamlet ist nicht der Mann, geschmackloses Nichts zu reden oder die Flitter falscher Bildung zur Schau zu tragen, wie jene Eintagsfliegen der feinen Gesellschaft. Aber muß es nicht auffallen, daß er Sentenzen spricht, Sylben sticht, seine geistigen Fechterkünste geflissentlich, nicht ohne eine gewisse Selbstbespiegelung in Scene setzt, so wie er nur den Mund öffnet? Und verliert er darüber nicht beständig wichtigere Dinge mehr oder weniger aus den Augen?

Ist in seiner Wahnsinnsrolle nicht ein guter Antheil geistreicher Koketterie, einer gewissen Virtuosen-Beeiferung deutlich zu merken? Hat er nicht offenbar eine Künstlerfreude am Intriguiren, vor der feste, gerade Entschlüsse nicht aufkommen? Als er „Dolche zur Mutter redet", berauscht er sich sichtlich an seiner eignen Beredsamkeit, steigert sich an seiner eignen rhetorischen Leistung, wie wir das bei schwachen, erregbaren Characteren, und speciell bei Damen alle Tage erleben. Es ist doch wohl kein gesunder, männlicher Zug, daß er ein pikantes Epigramm, einen geistreichen Sarkasmus in seine Brieftafel schreibt, als er so eben von dem Geiste die grausige Kunde vernommen. „Er ist zu gewissenhaft, zu fromm für die zugemuthete That", hat man behauptet. „Er mag sich nicht aufs Ungewisse hin, vielleicht als Opfer eines Truges oder einer Hallucination mit einer Blutschuld belasten". Sehr wohl! An seiner im Grunde biedern Natur, an seiner Liebe zu seinem abgeschiedenen Vater, an seinem instinctivem Abscheu vor blutiger Gewaltthat soll nicht gezweifelt werden. Aber doch will es uns scheinen, als ob es nicht gerathen wäre, sich diesem Ausbund von Moralität gegenüber auf die praktischen Consequenzen aller dieser tugendhaften Eigenschaften gar zu sehr zu verlassen, sobald seine Phantasie durch ungewöhnliche Eindrücke gereizt ist. Es ist doch eine seltsame Art von frommer Biederkeit, mit welcher, seiner geistreichen Wahnsinnskomödie zu Liebe, die Dame, die ihm einst gefiel und die auch ihm auf ihre Art zugethan und ergeben war, öffentlich verhöhnt, dem Gerede der Leute Preis gegeben, in Wahnsinn und Verderben gejagt wird. Und ein gesundes männliches Gewissen (ob ein frommes und philosophisches, das mögen subtilere Beurtheiler entscheiden) ist es gewiß nicht, das zwar den Entschluß zu schwerer, widerwärtiger Pflichterfüllung verhindert, nicht aber den in der

Erregung der eben gehaltenen Standrede nach der Tapete geführten Stoß, und nicht die recht harten und herzlosen Bemerkungen über „den alten geschäftigen Narren“, mit denen die Sache abgethan ist. Und was sagen die modernsten, frommen und philosophischen Interpreten zu ihrem zartsinnigen Helden, der ein Paar unbedeutende, oberflächliche Menschen unbedenklich in den Tod jagt, weil sie, „geringere Naturen“, „sich zwischen entbrannter Gegner Degenspitzen drängten“. Es wäre denn, daß man sich offen zu der Theorie vom specifischen Unterschiede des königlichen und des Unterthanenblutes zu bekennen die Aufrichtigkeit hätte. — „Aber Hamlet hat ja Muth wie nur Einer! Er eroberte ein Seeräuberschiff, er ist ein guter, ja berühmter Fechter, er folgt dem Geiste an die Klippenwand, indem er sein Leben keine Nadel werth hält. Wie sollte er sich vor dem unpopulären, untüchtigen Claudius gefürchtet haben!“ So läßt die metaphysische Hamlet-Apotheose sich vernehmen: gerade als ob es sich bei dem ganzen Problem um den physischen Muth handelte, der den Krieger in die Schlacht, den Fechter auf die Mensur, den Abenteurer in romantisch-gefahrvolle Lagen führt, der den Nerv und den Muskel zucken läßt unter der Wallung des erregten Blutes! Für einen Schwächling, dem sogar diese natürliche Geschlechtseigenschaft des gesunden Mannes fehlte, hat den berühmten Dänenprinzen noch Niemand gehalten oder erklärt. Dann gehörte er ja ins Lustspiel, nicht in die Tragödie. Was ihm fehlt, das ist ganz etwas Anderes. Es ist der Muth des rechtzeitigen, kalten, festen Entschlusses, auch in schwieriger und dunkler, wenn nur nothwendiger und einmal unvermeidlich gegebener Sache. Es fehlt ihm (wir können hier nur auf die im zweiten Bande der Vorlesungen gegebene Ausführung zurückweisen) die heroische Selbstbeschränkung des unverkünstelten, thatkräftigen Menschen; jene Befähigung,

einmal die Untersuchung zu schließen, ein Ende zu machen mit dem Erwägen, dem Manövriren und Temporisiren, eine Verantwortlichkeit kaltblütig zu übernehmen. Und was diesen Mangel erzeugt hat, das ist, neben natürlicher, vorwiegend theoretischer Beanlagung, eben jene geistige Ueberbildung, jene Virtuosität des Grübelns, des Combinirens, des Reflectirens und Witzelns, wie sie, gerade in bevorzugten, geistreichen Naturen, einer einseitig formal-ästhetischen Bildung zu leicht entspringt. Die Gegenfiguren des Fortinbras und Laertes, Hamlets wiederholte und nachdrückliche eigene Ausführungen, Selbstanklagen, Geständnisse, endlich die schon oben erwähnte Absichtlichkeit der von der Quelle ganz abweichenden Charakteristik und Handlung sollten dem Zweifeln und Grübeln und Aufstellen immer neuer, abstruser Theorien in dieser deutlich zu Tage liegenden Sache doch endlich einmal ein Ziel setzen. Der Hamlet des Saxo Grammaticus ist bekanntlich ein entschlossener, kurz angebundener nordischer Held, der mit seinen Feinden einfachen Proceß macht. „Hans der Träumer" ist ihm von Shakespeare ganz selbstständig substituirt, und wenn man die massenhaften Anspielungen auf Zeitverhältnisse gerade in diesem Stücke bedenkt, so liegt die Möglichkeit nicht einmal so gar fern, daß vielleicht ganz bestimmte persönliche Anschauungen und Erfahrungen dem damals mit der Geistesaristokratie Londons gerade lebhaft verkehrenden Dichter vorschwebten, als er diesen wundersamen Charakter schuf. Wir wollen Hamlet damit selbstverständlich nicht zur Parodie einer einzelnen, bestimmten Person machen, die wir nicht kennen, sondern nur andeuten, daß das Stück uns vorkommt wie die Tragödie einer specifisch modernen Charakterform: des edel genialen, talentvollen, aber in Bezug auf Willen, Entschlußfähigkeit durch Ueberbildung geschwächten Schöngeistes, den die Verhältnisse nöthigen, aus der von ihm beherrschten

Welt der Gedanken und Worte sich einen ausnahmsweise schwierigen, von Gefahren umringten Weg in die der Thatsachen zu bahnen, und der an dieser Aufgabe zu Grunde geht.

Wie anders geartet ist dann die Welt, welche in der letzten der fünf großen Tragödien, in Macbeth, sich aufrollt! Die Tragödie der thatkräftigsten, ganz nach Außen gewandten Leidenschaft, des rücksichtslosen Ehrgeizes, neben der des grübelnden, die Sehnen des Willens erschlaffenden Gedankens. Nicht unnatürlich ist Macbeth das erste Shakespear'sche Drama gewesen, welches siegreich die Schranke durchbrach, die bis zum Anfange dieses Jahrhunderts die romanische Welt, wenn nicht seiner stillen Einwirkung, so doch seiner populären Anerkennung verschloß. Diese wie aus Erz gegossenen Charaktere, diese einheitliche, durchsichtige, entschlossen auf das Ziel losgehende Handlung, diese hochpathetische Herrlichkeit der Sprache mußten auch da durchschlagen, wo man, wenn nicht die einfache Größe des antiken Theaters, so doch deren conventionelle, effecthaschende Nachahmung als Kunstorakel verehrte. Freilich liegt in diesen der Bühnenwirkung so förderlichen Vorzügen für uns nicht der Hauptreiz dieses grandiosen Gedichtes. Macbeth ist nicht nur die Tragödie des Ehrgeizes, sondern er ist auch die gewaltigste und tiefsinnigste Tragödie des Gewissens, die je ein Dichter schuf. Von dem ersten Auftreten des Helden bis zum letzten, von der Begegnung mit den Versucherinnen bis zum vergeltenden Verzweiflungskampfe wohnen wir dem Verfahren des innern Richters gegen die aufrührerische Begierde bei, und in diesem Prozesse geht dem Beklagten und schuldig Erfundenen, mitten im Rausch des äußern Erfolges, Stück um Stück Alles verloren, was den Werth des Lebens bildet, Freude, Liebe, Ruhe — nur nicht der feste, trotzige Manneswille, der nur vor der eisernen, physischen Nothwendigkeit die Waffe senkt. Weit näher als

im Lear, und gar im Hamlet, lag hier die Versuchung nahe, dem Dichter moderne, culturhistorisch-gelehrte Absichten unterzuschieben, ihn zum bewußten und absichtlichen Darsteller altnordischen Heldenthums und altnordischer Härte zu machen, im Gegensatze gegen die mildern Sitten der christlichen Zeit: und eine bekannte Richtung der deutschen Shakespeare-Auslegung ist diesen Weg denn auch mit Vorliebe gegangen. Wir sind der Ansicht auch heute noch, wie da wir die „Vorlesungen" veröffentlichten, daß solche Intentionen Shakespeare gänzlich fern lagen, daß seiner Weltanschauung der culturhistorisch-kritische Zug der Neuzeit durchaus fehlte und der Natur der Dinge nach fehlen mußte: damit soll jedoch nicht geleugnet werden, daß Macbeth's Charakter (wie der seiner Lady) in seiner wilden Größe und Härte vielleicht mehr als irgend eine der gelehrten Schöpfungen neudeutscher Poesie dem Bilde entspricht, welches uns Sage und Geschichte von der Kraft und Härte nordisch-germanischer Urzustände geben. Edmund im Lear und Richard III. kommen ihnen am nächsten. Es geht ein Zug, man möchte sagen der Ehrlichkeit des Verbrechens durch diese gigantischen Gestalten, der uns ästhetisch mit ihnen aussöhnt, ohne die Wucht der sittlichen Verdammung zu schwächen, der sie verfallen. Wenn sie alle Welt täuschen und belügen, so sind sie doch durchaus ehrlich mit sich. Die schimpflichste, feigste Verdorbenheit, der geflissentlichste Selbstbetrug bleibt ihnen fremd. Verwegene Spieler, fordern sie das Schicksal heraus. Aber wenn die Würfel gegen sie fallen, zahlen sie auch ohne Weigerung und Zagen die Schuld, wie unsere Vorfahren, von denen Tacitus berichtet, daß sie Freiheit und Leben im buchstäblichen Sinne auf einen Wurf setzten. Es wird uns dabei zu Muthe, nicht als hätte Shakespeare culturhistorische Studien gemacht, sondern als kochte ein Tropfen des alten Sachsen- und Normannen-

blutes in ihm auf, wenn eine Sage ihm diese Urtypen der in Selbstgefühl entartenden Ueberkraft seines Stammes entgegen bringt, und wenn er diese Schatten aus ihren Gräbern beschwört, den Enkeln zur Erschütterung und Warnung.

Wie nun die fünf großen Trauerspiele vor uns liegen (wir lassen die düstere dramatische Studie „Timon" und die Jugendarbeit „Titus Andronicus" hier bei Seite), so übertreffen sie durch die Tiefe und Mannigfaltigkeit der in ihnen niedergelegten Lebensbetrachtung, durch den Reichthum und die Wahrheit der Charakteristik und durch den ganz eigenartigen Schwung der Sprache wohl die gesammte dramatische Dichtung der Neuern und das Meiste, was wir von den Werken der Alten besitzen. In Bezug auf klare, logische Durchführung und Motivirung der Handlung läßt sich, wie überhaupt, wenn von Shakespeare'scher Dichtung die Rede ist, nicht dasselbe behaupten. Lear und Hamlet zumal bieten der sorgsamen Betrachtung auf diesem Felde manche empfindliche Blöße; hier z. B. die gewagte, symbolische Eröffnungsscene der Ländervertheilung und die übermäßig ausgedehnten Gespräche der wirklichen oder vorgeblichen Wahnsinnigen, unter denen die Handlung sonst ins Stocken kommt; dort die überkünstlichen, schwach motivirten Machinationen, welche die Schlußkatastrophe herbeiführen müssen. Von der antiken Tragödie unterscheidet die Shakespeare'sche sich durch die reiche Gliederung der oft drei-, vierfach zusammengesetzten, aber dennoch stets einheitlich wirkenden Handlung, durch die von derselben bedingte Menge der auftretenden Personen, durch die gründliche Detailzeichnung der Charaktere und vor Allem durch die absolute Verwerfung der Schicksalsidee, an deren Stelle überall sittliche und gedankliche Freiheit und die ihr entsprechende Verantwortlichkeit die Zügel führt; der neudeutschen, in ihrer Nachahmung, oder doch unter ihrer Ein-

wirkung herangewachsenen gegenüber kennzeichnet sie sich durch den gänzlichen Mangel des bewußt philosophischen und historisch-kritischen Inhalt als die Tochter einer wesentlich verschiedenen Epoche. Bei Shakespeare pulsirt überall ganz individuelles, freies, auf persönliche Zwecke gerichtetes Leben. Die Reflexion, wo sie auftritt, wird unmittelbar aus der concreten Sachlage geboren und verbreitet sich dann über alle Gebiete des von der individuellen Erfahrung umgrenzten Weltlaufs. Selbst Hamlets Todesgedanken, die ihn, wirklich oder scheinbar, vom Selbstmord abhalten, sein Grübeln über die „Träume", welche den Schlaf des Grabes vielleicht stören könnten, unterscheiden sich von eigentlicher Speculation ganz bedeutend durch ihre unmittelbare Beziehung auf sein individuelles Ruhebedürfniß. Daß sie mit den Enthüllungen des Geistes sich nicht wohl vertragen, mag beiläufig bemerkt werden, und an den ganz äußerlichen, um Consequenz durchaus unbekümmerten Gebrauch erinnern, den Shakespeare, wo die Gelegenheit sich bietet, ganz unbefangen von volksthümlichem Aberglauben macht, um *Stimmungswirkungen* zu *erzeugen*, nicht aber um ein supernaturalistisches Glaubensbekenntniß abzulegen. Daß Shakespeare's Reflexionen bei dieser Methode an Lebendigkeit und einschneidender Schärfe gewinnen, was sie an weiter, theoretischer Perspective verlieren, wird, bei allem Respect vor unsern Faust's und Posa's, nicht zu leugnen sein. Von dem, was wir „historisches Costüme" nennen, von *wissentlicher* Rücksichtnahme auf Lebensverhältnisse, Sitten, besondere Denkungsweise und vollends äußere Formen und Ausstattung früherer Epochen ist bei Shakespeare *nirgend* auch nur in einer Anwandlung die Rede, und es ist unserer Ueberzeugung nach eitel Dunst, was eine übergelehrte Kritik in dieser Hinsicht sich und Andern vorgeredet hat. Das Costume ist überall still-

schweigend als das der Shakespeare'schen Epoche zu denken, und dabei leidet die Charakteristik durchaus nicht, weil der Dichter überall nur das Bleibende, allgemein Menschliche herausgreift und darstellt, das was die Jahrhunderte und die Nationen einigt, nicht was sie trennt. Es scheint uns keine Frage, daß selbst eine gewisse Begränzung (um nicht Beschränktheit zu sagen) seiner Auffassungsweise, seine tiefinnerliche Gleichgültigkeit gegen Politik im engern Sinne und ebenso gegen confessionelle Religiosität ihm dabei trefflich zu Hülfe gekommen ist. Die Könige seiner Tragödien handeln nicht wie Vertreter und Träger politischer Prinzipien und Parteien, sondern wie einfache Menschen in hervorragender Stellung. Sie kennen neben ihren persönlichen und Familien-Interessen nur die allgemeinen menschlichen Rücksichten und Pflichten, wie auch jeder Privatmann sie achtet. Die Personen Shakespeare's bedienen sich, wo die Gelegenheit sich bietet, in Gespräch und Umgang häufig genug kirchlicher, christlicher und heidnischer Redensarten, Anspielungen und Wendungen, bisweilen, wie z. B. im Lear, sie recht bunt durcheinander mengend. Aber ihre Denk- und Handlungsweise wird dadurch nicht im Mindesten beeinflußt. Sie empfängt ihre Impulse, wie auf der einen Seite von der Leidenschaft, so auf der andern von jenen allgemein menschlichen, sittlichen Instincten, denen wir, wenn sie als Collectivbegriff ins Bewußtsein treten, den Namen des Gewissens zu geben gewohnt sind, und deren wesentlicher Inhalt zu allen Zeiten und bei allen Völkern derselbe war und ist, die aber allerdings durch Erziehung, Umgebung, Lebensgewohnheiten verdunkelt oder geschärft werden können. Mit größter Unbefangenheit bedient Shakespeare sich aller Symbole geistigen und gemüthlichen Lebens, welche er in seinen Quellen findet und die ihm dichterisch wirksam scheinen. Orakel, in

antikem Styl, sind ihm ebenso willkommen wie nordische Hexen, wie Elfen und Gespenster; die olympischen Götter finden neben den dichterischen Formen der christlichen Ueberlieferung bequem ihren Platz. Aber alle diese Formen, Redewendungen, Symbole, christliche und heidische, haben auf das innere Getriebe seiner Dramen, auf die bewegenden Kräfte der Handlung keinen merklichen Einfluß. Wie kein Dichter vor ihm, und wie wenige nach ihm, macht Shakespeare Ernst mit der sittlchen Freiheit, aber auch mit der vollen Verantwortlichkeit des sittlichen, freien Menschen. Die Helden der antiken Tragödie trotzen oder weichen dem Schicksal, der religiös aufgefaßten Naturnothwendigkeit, ja, dem „Neide der Götter." Daß höchstes Glück nicht dauert, daß der Blitz die stolzen Zinnen und Thürme als Lieblingsziel wählt, daß wir die Intensität jedes Genusses, jedes Hochgefühls mit dessen Verkürzung, mit den Schmerzen des Rückschlages zahlen: diese schwermüthige Offenbarung giebt auch der Weltauffassung des Aeschylus, des Sophokles, selbst des Euripides ihre tragische Färbung. Aber die Alten ziehen aus diesem nicht wegzuschaffenden Reste jeder optimistischen Lebensrechnung den Schluß unserer Abhängigkeit von einer willkürlichen, unerforschlichen, gleichgültigen, wo nicht gar böswilligen höchsten Urgewalt, die uns wohl eine Weile den Anblick und Genuß der schönen Erde gönnen mag, die ihren Lieblingen wohl einmal gnädig aus Noth und Gefahr hilft, aber dafür unbedingte, innerliche Unterwerfung verlangt, die „Ueberhebung", das prometheische Rechts- und Kraftgefühl des Menschen unnachsichtlich niederwirft. Ihr gegenüber wird uns unsere Klugheit zum Fallstrick, unser Muth zum Verderben: nur der mäßige, ruhige, resignirte Sinn hat Aussicht auf verhältnißmäßige Schonung. — In der „französisch-classischen" Nachahmung der Alten wird dieses Fatum nur scheinbar

beseitigt, in der That aber durch irdische, nicht weniger unverständliche und harte Gewalten ersetzt. An Stelle der Götter des Olymps treten die Götter der Erde mit ihren Großen, zumal der König der Könige in Versailles, die Verkörperung der „großen Nation". In mancherlei Verkleidungen, als Augustus, als Titus, als Ahasver, nimmt er die Huldigungen seiner getreuen Poeten entgegen, und das Fatum steigert und verschlimmert sich zur souveränen, öffentlichen Meinung, zur harten, unerbittlichen, conventionellen Weltsitte, zum Standesvorurtheil, zur „Gloire", um mit Chimene zu reden, deren Gorgonenblick selbst das Gefühl in der Brust des Weibes versteinert. Diesseits dieser Schranken aber herrscht dafür der Glückseligkeitstrieb in allen Formen als entlaufener Sklave; wo er gegen sie anstößt, gilt es biegen oder brechen. Die „Welt" behält gegen das Herz immer Recht. Wie anders bei Shakespeare! Daß er an den dunkeln Räthseln des Weltlaufes nicht lachend vorübergeht, haben wir gesehen. Auch bei ihm führt Liebe zum Leid, muß die bescheidene Tugend der sich blähenden Lüge weichen, ist der Gott dieser Welt, der Erfolg, der Sieg keineswegs immer auf der Seite des Rechts. Wir sahen, wie „Lear" nach dieser Richtung hin das Aeußerste zeigt, woran je eines Menschen Phantasie sich wagte; wie in „Hamlet" das freche Unrecht gegenüber dem unkräftigen Vertreter des Rechts sich bläht, wie Desdemona's und Othello's treuer Sinn den Ränken des lächelnden, kaltblütigen Schurken zum Opfer fiel. Aber bei dieser rücksichtslosen Darstellung aller furchtbarsten Dissonanzen des Lebens kommt es Shakespeare niemals ein, die Ursachen dieses Heeres von Uebeln anderswo zu suchen, als in uns selbst, in der Unzulänglichkeit unserer Kraft, den Irrthümern unseres Verstandes, den Uebergriffen unserer Leidenschaft. Er hat den Scharfblick, den unbefangenen Sinn, die tief inner-

liche Trennung des äußern, sinnlichen Weltlaufs von der Welt des Geistes, der Vernunft zu erkennen, und er hat den Muth, diese Trennung zu zeigen. Er schmeichelt der unterdrückten Unschuld nicht mit der Hoffnung auf eine außerordentliche, wunderbare Hülfe. Er weiß zu gut, daß der Sieg auf den Schlachtfeldern dieser Erde in allewege der Kraft und der Klugheit gehört, die sich keineswegs immer mit dem Rechte verbunden finden; daß der allenfalls mögliche und wahrnehmbare Fortschritt, den unsere Entwickelung auf diesem Gebiete zeigt, im besten Falle der Gattung, künftigen Geschlechtern zu Gute kommt, dem Einzelnen im einzelnen Falle aber keinerlei Hoffnungen und Ansprüche gewährt. Was nützt es den Opfern Macbeths, daß am letzten Ende ein Stärkerer über den Starken kommt? Was haben Gloster, Lear, Cordelia von Albaniens und Edgars endlichem Siege? Was gewinnen Romeo und Julie bei dem Frieden der Montecchi und Capuletti, was Desdemona bei der Reue und Selbstbestrafung ihres Mörders? Wahrlich, es stünde traurig um uns, wenn wir keine andere, bessere Hoffnung hätten, als die Dazwischenkunft der Vorsehung in den äußern Wechselfällen des Lebens, den „Sieg der Unschuld", die Vertröstung des „Recht muß doch Recht bleiben"; wenn es nicht ein Gebiet gäbe, auf welchem diese äußeren Erfolge und Wechselfälle alle mit einander ihre Bedeutung verlieren, und — wenn dieses Gebiet nicht die Heimath unseres Geistes und unseres Herzens wäre. Die kirchliche Weltanschauung verweist den Elenden auf leidenden Gehorsam und auf Vergeltung im Jenseits, wobei die Unterdrücker sich bekanntlich stets recht gern beruhigt haben, leichter und lieber als die Unterdrückten. Bei Shakespeare ist von den Schlußfolgerungen dieses Systems nun und nirgends im Ernste die Rede. Der Schwerpunkt der Dinge, die entscheidende Instanz für alles menschliche

Empfinden liegt für ihn in der Uebereinstimmung des denkenden, sittlichen Einzelwesens mit sich selbst, mit dem Gesetz in der eigenen Brust, in der Souveränetät des dem Guten zustrebenden Willens. Wo diese gewahrt oder hergestellt wird, wo das Gewissen die Welt und die Leidenschaft unter die Füße tritt, da ist Sieg und Freiheit auch im Kerker, Leben und Lust auch im Tode und im Leiden; wo sie der Leidenschaft unterliegt, da ist Niederlage und Knechtschaft, auch auf dem siegreich behaupteten Throne. Es geht ein wahrer Sturm der Freiheit, der stolzen, sittlichen Freiheit durch diese schwermüthigen Gedichte. Man hat Shakespeare den protestantischen Dichter genannt, und die Katholiken haben dies bestritten, weil sie bei Shakespeare die häufig recht harten und abstrusen Lehrsätze der Protestanten seines Jahrhunderts nicht spüren, und weil man bei ihm einer auffallenden Milde und Objectivität der Darstellung und Benutzung aller Cultusformen, auch der katholischen, begegnet. Sie haben Recht. Shakespeare ist eben weit über den kirchlichen Protestantismus seines Jahrhunderts hinaus. Nicht das Dogma der Reformationszeit beherrscht seine freie Seele, sondern der kategorische Imperativ des sittlichen Bewußtseins, welchem der deutsche Denker erst zwei Jahrhunderte später die wissenschaftliche Form gab, um die wankende sittlich-geistige Welt des achtzehnten Jahrhunderts auf dem festen Grunde des Gewissens neu aufzurichten. Wie in Homer die mild-heitere Weltanschauung der Griechen, so bildet bei Shakespeare die tiefe und ernste, auf den Grund der Dinge gehende Art der germanischen Völkerfamilie ihre dichterischen Symbole, lange ehe der prüfende Gedanke deren volles Verständniß gewann. Denn es ist dem Dichter, dem auserwählten Lieblinge der Natur gegeben, nicht nur „dem Jahrhundert und Körper der Zeit das Abbild seiner Gestalt zu zeigen", sondern in dieser

Gestalt die Züge des wesentlich und wahrhaft Menschlichen, befreit von störendem Zufallswerk hervortreten zu lassen, die treibenden Kräfte des Weltlaufes zu fühlen und anschaulich zu machen, und so, für das sinnige Auge, mit dem Schleier der Vergangenheit gleichzeitig den der Zukunft zu heben. Dichter sind Seher, Propheten mit doppeltem Antlitz. Möge die Entwickelung unseres großen Völkerstammes in Kraft und Wahrhaftigkeit, in Muth des Gedankens und der That, in der ehrlichen Gründlichkeit des Forschens und der Ueberzeugung, der von dem großen angelsächsischen Seher gezeichneten Welt noch lange Recht geben. Dann werden auch die Unschönheiten und Härten, mit denen sie, gerade wie Shakespeare's Dichtung auch, diese wesentlichen Vorzüge bezahlt, zu überwinden oder doch zu ertragen sein.

Fünfter Vortrag.

Die Lustspiele Shakespeare's.

Ihr Verhältniß zur nationalen Ueberlieferung. — Ihre Beliebtheit bei den Zeitgenossen. — Aufnahme in Deutschland. — Neueste Angriffe. — Beantwortung derselben. — Begriff des Komischen und der Komödie. — Deren Gattungen. — Gehört Shakespeare's Komödie nur der phantastischen Gattung an? — Ihre Schwächen und Vorzüge. — Die „Idee" der einzelnen Stücke. — Ueberſicht und Gesammturtheil.

Es wurde in diesen Vorträgen schon mehrfach berührt, wie stark die heitere, komische Beimischung war, welche schon das frühe Mittelalter seinen dramatischen Unterhaltungen, selbst den religiös gefärbten, zu geben liebte, wie dies Anfangs nur in einzelnen Scenen als Abwechselung und Würze auftretende Element sich dann im Laufe des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts selbstständig formte, und wie Shakespeare gerade auf diesem Gebiete an eine bereits zu ansehnlicher Reife gediehene Kunst sich anlehnen konnte. Der Lustspieldichter Lily ist derjenige unter den Zeitgenossen Shakespeare's, an welchen des letztern Sprache und Styl, in Vorzügen und Schwächen, am meisten erinnert, dessen Manier

er zwar mehrfach parodirt und verspottet, nicht aber ohne sie vorher in voller Virtuosität sich angeeignet zu haben. Es ist ohne Weiteres zuzugeben, daß dabei dem Zeitgeschmacke manches Opfer gebracht worden ist. Der sich so oft vordrängende sylbenstechende Witz, die Jagd auf Wortspiele (bei der keineswegs immer Edelwild erlegt wird), gehört zu dieser poetischen Erbschaft, die Shakespeare allerdings mit der Kraft und dem Tacte des Genies verwaltete. Auch für die derben, nicht selten zotigen und nicht immer geistreichen Späße der Clowns, der volksthümlichen Hanswürste, für die Einmischung derselben in die ernsten Scenen der Trauerspiele und Dramen ist die Mode, die Gewohnheit der zahlenden Zuschauer vielleicht in gleichem Grade verantwortlich zu machen, als Shakespeare's freie Intention: und wenn es ihm mehr als einmal gelungen ist, diese gröbern Elemente mit glücklichstem Griff zu ächter, poetischer Wirkung zu verwerthen, so wäre es doch recht überflüssig und vergeblich, deßwegen diese absonderlichen Kunstmittel zum Range allgemeiner Gesetze erheben, und überall zu Shakespeare's größerer Ehre das „obgleich" mit einem „weil" vertauschen zu wollen. Daß jene weise Schonung und geniale Benutzung des Zeitgeschmacks dem Dichter erwünschte Früchte des Beifalls eingetragen hat, läßt sich unschwer annehmen. Jedenfalls werden in den Zeugnissen der Zeitgenossen, welche auf uns gekommen sind, die Komödien mit gleicher Anerkennung genannt, wie die Meisterwerke seiner tragischen Dichtung. Falstaff und seine Rotte waren die Lieblinge von Hoch und Gering, und der anonyme Herausgeber von Troilus und Cressida, vielleicht des wunderlichsten und dunkelsten der Shakespeare'schen Stücke, nennt „des Verfassers Komödien so nach dem Leben geformt, daß sie als Erläuterungen aller unserer Handlungen dienen; solche Gewandtheit zeigen sie und solche Gewalt des Witzes, daß die

größten Feinde des Theaters an seinen Stücken Gefallen finden. Alle solche plumpen und schwerfälligen Alltagsmenschen, die, des Witzes einer Komödie nimmer fähig, zu seinen Vorstellungen kamen, durch den Ruf derselben gelockt: dort fanden sie den Witz, den sie selber nie zu Wege brachten, und so gingen sie gescheuter heim, als sie gekommen waren." „In seinen Lustspielen", heißt es weiter, „ist so viel treffliches Salz, daß sie wegen ihrer Ergötzlichkeit in jenem Meere entstanden zu sein scheinen, welches die Venus erzeugte. Keines unter diesen allen aber ist sinnreicher als dieses hier (nämlich als Troilus und Cressida), und hätte ich Zeit, ich würde das auseinandersetzen, obwohl ich weiß, daß ich das nicht nöthig habe. Das Stück verdient eine solche Arbeit so gut, wie die beste Komödie von Plautus oder Terenz. Und glaubt nur dies, wenn der Dichter geschieden sein wird, wenn seine Komödien vergriffen sein werden, werdet ihr emsig nach ihnen suchen". Die Nachwelt hat diese Weissagung im Ganzen nicht Lügen gestraft. Später als die Tragödien wurden die Lustspiele Shakespeare's von der Vernachlässigung getroffen, welche die zweite Hälfte des französirenden und theologisirenden siebzehnten Jahrhunderts sich gegen den Hauptvertreter germanischer und freier Welt- und Kunstauffassung erlaubte. Wir begegnen den Spuren ihrer Einwirkung bekanntlich schon bei dem Dramatiker der schlesischen, fast ganz von romanischen Vorbildern beherrschten Dichterschule. (Bei Gryphius). Das wieder erwachende Shakespeare-Studium der Genie-Zeit machte dann gerade die Wunderlichkeiten des Shakespeare'schen Lustspiel-Dialogs zum Gegenstande eines poetischen Cultus. Man weiß, wie Goethe und seine Genossen sich in Straßburg mit einer Art von Andacht (auch darin ein Vorbild der Romantiker) in die Wortgefechte von „Verlorne Liebesmühe" vertieften, wie sie auf die beste Uebersetzung der

famosen Grabschrift des erlegten Hirsches einen Preis setzten, ihre Unterhaltung stundenlang in Concepten und Wortspielen zu führen sich mühten. Auch das Bühnenpublikum in Deutschland wie in England folgte dieser Geschmacksbewegung, wenn auch eben nicht in ihre, den auserlesenen Literatenkreisen überlassenen Extreme. Falstaffs Humor feierte aufs Neue seine Triumphe; der tolle Petruccio mit seiner bösen Sieben, Malvolio, der selbstgefällige „ungesalzene Schuft", Junker Tobias und sein blöder Schützling, Christoph von Bleichenwang, der ehescheue Benedict und die spottlustige Beatrice, die Narren Probstein und Feste, die Rüpel des Sommernachtstraums gewannen Bürgerrecht auf unsern Theatern und genießen es noch. Aber bei dieser immerhin beschränkten Gallerie Shakespeare'scher Lustspielgestalten ist es denn, so weit wirkliche Popularität, aufrichtige Theilnahme des großen Publikums in Betracht kommt, im Wesentlichen auch geblieben, höchstens daß die harmlosen Scherze der „Irrungen" noch hie und da mit Beifall über die Bretter gingen. Eine ganze Reihe heiterer Shakespeare'scher Dichtungen, wie „Liebesmühe", „Ende gut, Alles gut", selbst das liebliche „Wie es Euch gefällt", von den „Veronesern", von „Troilus und Cressida" gar nicht zu reden, sind trotz der Anpreisungen der Kritik nicht eigentlich populär geworden und neuerdings hat die seit 1864 mehr und mehr zu Worte gekommene Reaction gegen den übertriebenen Shakespeare-Cultus gar zu einem gewaltigen Schlage ausgeholt. Wir haben eine förmliche Anklage und Verurtheilung der Shakespeare'schen Komödie erlebt*), im Grunde freilich keine neue Entdeckung, sondern nur eine deutsch-gründliche Ausführung des schon von Guizot erhobenen Vorwurfs, daß es den Komödien Shakespeare's nicht nur an consequenter Handlung fehle,

*) Humbert, Shakespeare, Molière und die deutsche Kritik. 1869.

sondern auch an wahrer und eingehender Charakteristik, „daß sie ein phantastisch-romantisches Spielwerk seien, ein Sammelplatz für alle jene ergötzlichen Unwahrscheinlichkeiten, welche die Phantasie aus Trägheit oder Laune nur an einem dünnen Faden zusammenreiht, um daraus allerlei bunte Verknüpfungen zu bilden, die uns erheitern und interessiren, ohne dem Urtheil der Vernunft Stand zu halten". — Nur die phantastische Komödie, und auch diese kaum, wird von dieser Seite her dem Dichter zugestanden, der Preis der Charakterkomödie aber, des Juwels der Gattung, für Molière ausschließlich in Anspruch genommen.

Indem wir es nun versuchen wollen, nach gewissenhafter Revision der eigenen, früher ausgesprochenen Urtheile, in der Kürze unsere Meinung zur Sache zu sagen, werden sich ein paar weiter ausholende Bemerkungen über die hier in Betracht kommenden Grundbegriffe nicht umgehen lassen: denn bekanntlich schützt der tägliche Gebrauch Kunstausdrücke und Formeln nicht vor Mißverständniß — im Gegentheil! — und eine Erörterung ohne Verständigung über den Sinn derselben gleicht nur zu oft dem Nähen mit einem Faden ohne Knoten, das Stiche giebt, aber keine Naht.

So sei denn den Gegnern der Komödie Shakespeare's von ganzem Herzen das Recht zugestanden, bei Erwägung dieser Fragen einen besondern Nachdruck auf den nicht immer gehörig beachteten Unterschied zwischen den Bezeichnungen „heiter", „lustig", „witzig" und „komisch" zu legen. Die rechte Komik ist heiter, lustig, und läßt sich künstlerisch ohne Witz nicht erzeugen, aber es fehlt viel, daß Heiterkeit, Lustigkeit, selbst Witz komisch sein müßten. Ganz im Gegentheil, wie sehr dürfte jenes alte Wort Recht behalten, „daß die wahre Freude und Heiterkeit im Grunde eine gar ernste Sache sei". Heiterkeit ist der Ausdruck des gesunden, vollbefriedigten

Seins, des Gleichgewichtes der Kräfte, des naturgemäß gestillten Bedürfnisses. Tritt dabei ein Ueberschuß von Lebenskraft in Wirkung, vor dem das Bewußtsein des Bedürfnisses, der Schranke, der Pflicht und der Gefahr momentan vollkommen verschwindet, so werden wir lustig. Der Heitere weiß sich im Einklang mit den Gesetzen und Schranken des Daseins, der Lustige vergißt sie, oft genug ohne Berechtigung, ignorirt sie auch wohl absichtlich. Deswegen ist die Lustigkeit des Weisen so selten, wie die Heiterkeit des Narren; deswegen ist das Kind lustig von Natur, während der Mann die Lustigkeit oft genug in der Flasche sucht. Der Komische wirkt belustigend, erheiternd auf uns, er befreit unser Denken, läßt unsre Lebenslust, unser Kraftgefühl aufschäumen: aber nur zu oft zahlt er selbst dafür mit empfindlicher Unlust. Wer ist komisch? Komisch ist der feige Prahlhans, der täppisch-aufgeblasene, aber auch der blöde Galan, der ungeschickt eingebildete Emporkömmling, der gelehrt thuende Ignorant, der polternde Pantoffelheld, der feierliche Pedant; komisch ist Falstaff auf der Flucht vor den steifleinenen Kerlen, Junker Bleichenwang, als er seine grimmige Herausforderung schreibt, Malvolio als galanter Liebhaber Olivia's, Friedensrichter Schaal, da er mit nie begangenen Schelmstreichen renommirt; komisch ist Mr. Jourdain als galanter Marquis, Chrysale als Hausherr, Belise als spröde, unwiderstehliche Schönheit. Sie Alle wollen scheinen, was sie nicht sind. Aber es gelingt ihnen nicht, uns zu täuschen; sie täuschen nur sich. Der Gegensatz ihres Wollens und Könnens, ihrer Einbildung und ihres Seins drängt sich uns sinnlich, augenscheinlich auf, während sie glauben, ihn verdecken zu können oder ihn gar nicht einmal merken. Bei diesem Contraste (und das ist ein nothwendiger Punkt) bleibt ferner das Wesen im Nachtheil gegen den beabsichtigten Schein. Die Philister lachten über

den kleinen David, als er den Riesen herausforderte: die kecke Anmaßung des schwachen Knirpses erschien ihnen komisch. Aber das Lachen verging ihnen, als ihr Stärkster todt da lag, als der kleine Kerl sich wider Vermuthen als starker und geschickter Kriegsmann entpuppte. So lachten die Delphier (aber nur eine Weile) über den buckligen, häßlichen Aesop, die Freier über den „anmaßenden Bettler" Odysseus; so hat manche Zuhörerschaft über den linkischen, unbehülflichen Professor, manche stolze Schöne über den unscheinbaren, blöden Bewerber gelacht, bis die Kraft sich in der unscheinbaren Hülle offenbarte und die Lichtseite des Contrastes sich umkehrte. Also: das Komische ist immer die Wirkung eines Contrastes, und zwar eines plötzlich, überraschend hervortretenden Contrastes (denn es stirbt bekanntlich an der Ankündigung und an der Gewohnheit), zwischen Inhalt und Form, zwischen Wesen und Erscheinung, wobei aber das Wesen gegen die Erscheinung auffallend und handgreiflich im Nachtheil bleibt. Und noch Eins: Wir lachen über den Tölpel, der beim Tanz über seine eigenen Füße fällt. Fritze Triddelfitz unter seinem Fuchs in der Mistpfütze (da er Fensterparade machen will), ist ein hochkomisches Genrebild. Wenn aber der Tölpel ein Bein bräche, oder wenn Fritze unter dem Fuchs nicht wieder lebendig hervorkäme, wäre es mit dem Lachen vorbei; denn der komische Nerv (wenn der Ausdruck erlaubt wird) vibrirt nur, so lange die ernste Theilnahme nicht angeregt wird. Selbst Malvolio wirkt kaum mehr komisch, wenn die übermüthige Rotte seiner Feinde ihn durch ihr unbarmherziges Hudeln fast um den Verstand bringt. Wir fangen mit Olivia an, ihn zu bemitleiden, und damit hat denn die Komik ein Ende. Somit muß der komische Conflict denn auch durchaus ein unschädlicher sein, unschädlich für den, auf dessen Kosten gelacht wird und unschädlich natür-

lich auch für die Lacher: und eine Komödie wäre dann das dramatische Gedicht, welches vornehmlich durch solche Contraste auf uns wirkt; aus der Natur dieser seiner Grundanlage müssen sich alle seine sonstigen wesentlichen Eigenschaften mit Folgerichtigkeit ergeben. In der Komödie „kriegen sie sich", heißt im es Volksmunde: nicht so ganz uneben, insofern die Herrschaft des blinden und verblendenden Gottes uns arme Sterbliche am leichtesten in komische Contraste zwischen Vorsatz und Ausführung, zwischen Wunsch und Vermögen, zwischen Wissen und Thun verwickelt, für Verliebte aber der Spaß gleich aufhört, wenn dem lieben Herzen nicht der Wille geschieht. Die Komödie zeigt wie die Tragödie ein dichterisches Abbild des Lebens: aber wie jene von der Ueberkraft oder der mißleiteten Kraft, empfängt sie ihre Motive von der Schwäche, sei es des Verstandes oder des Willens. Der tragische Held ringt gegen die Grundgesetze der Dinge, sein persönliches Sein zerbricht an den Schranken der Menschheit. Der komische Charakter wagt sich nicht an solche Gegner. Schon die conventionellen Verhältnisse der Gesellschaft, mit welchen der normale Mensch gut fertig wird, sind ihm zu stark. Die tragische Handlung erhebt uns, indem sie durch den Anblick menschlicher Kraft im Leiden das Bewußtsein unserer Würde in uns weckt. Dies kann die komische Handlung nicht leisten. Aber indem sie selbst in den Niederungen des Daseins sich bewegt, läßt sie unsere Intelligenz sich über dieselben erheben. Nicht daß sie uns sagen lehrte: Ich danke dir Gott, daß ich nicht so dumm bin, wie dieser Pinsel, nicht so feige wie dieser Prahlhans, nicht so lächerlich eitel wie dieser gezierte Geck. Vielmehr gewährt das blitzschnelle Durchschauen der harmlosern Verkehrtheiten des Weltlaufs, wie es die gute Komödie vermittelt, an und für sich unserm Geiste eine stärkende und befreiende Bewegung.

Wir nehmen sympathetisch unsern Antheil an der heitern Geistesfreiheit, die den Dichter in den Stand setzte, diese Dinge so wahr und so leidenschaftlos darzustellen, und wir verlassen das Spiel, wenn nicht belehrt, erbaut, sittlich bestimmt, so doch frischer, gesunder, besser im Stande uns selbst zu belehren und selbst zu bestimmen. Mit jener Entfernung von den ernsteren Aufgaben des Lebens, in welcher die Komödie sich halten muß, hängt es denn auch zusammen, daß sie der Phantasie freiere Bewegung gestattet, es mit der Wahrscheinlichkeit, dem verstandesmäßigen Zusammenhange der Theile der Handlung so genau nicht nimmt, wie das ernste Drama. Die Bewegung der Phantasie an sich, das Aufnehmen und Erzeugen von Vorstellungen ist uns ein Genuß; und wo die auftretenden Personen nach dieser oder jener Richtung hin die menschliche Durchschnittskraft nicht erreichen, wo von ihren Bestrebungen und Leidenschaften wenig durchgreifende Wirkung zu erwarten steht, da nehmen wir es auch mit den Motiven ihrer Handlungen nicht so ernst und genau, freuen uns auch einmal harmlos an dem bunten, äußerlichen Wechselspiel ihres Treibens, lassen uns die Ueberraschung um ihrer selbst willen gefallen; die bloßen, gaukelnden Spiele der Einbildungskraft haben auf diesem Gebiete ihre Berechtigung, am rechten Orte und zur rechten Stunde, wenngleich sie keineswegs die höchste Wirkung poetischer Komik erreichen können, welche in jener geistigen Befreiung und Stärkung gipfelt, die wir aus einem heitern, leidenschaftlosen Eindringen in die Irrgänge menschlicher Charaktergestaltung gewinnen. Denn in letzter, höchster Instanz spricht auch die sinnliche Kunstwirkung doch immer zum Geiste, und ihr eigentlicher Gegenstand ist immer die menschliche Seele. Sonach haben wir denn auch nicht Viel dawider, wenn man die drei Gattungen des Lustspiels in aufsteigender Linie so ordnet,

daß das bloße Intriguenspiel die unterste Stelle einnimmt, worauf dann das Phantasielustspiel, und zuletzt, als eigentliche Blüthe der ganzen Gattung, das Charakterlustspiel folgen würde. Das Intriguenspiel, unbekümmert um eingehende Darstellung der Charaktere und ebenso gleichgültig gegen die logische Verknüpfung der Handlung, würde lediglich durch Darstellung überraschender, bunt durcheinander wirbelnder Begebenheiten wirken; das Phantasielustspiel würde sich von ihm nur durch reichere Gestaltenfülle, durch größeren Aufwand von Einbildungskraft, Geist und Witz, durch Erfindung außerordentlicher Gestalten und Situationen unterscheiden, übrigens aber es mit den Gesetzen der Logik kaum genauer nehmen, als mit denen des Raums und der Zeit; die Charakterkomödie endlich würde sich die schwierige Aufgabe stellen, eine bestimmte Form menschlichen Empfindens und Denkens durch komische Effecte zu veranschaulichen und zwar so, daß der Gang der Handlung durch den Charakter der Hauptpersonen in allen wesentlichen Punkten bedingt wird. Ob nun aber das französische, von einigen deutschen Molière-Verehrern adoptirte Urtheil zu Rechte besteht, welches die Palme der Charakterkomödie für den Verfasser des Tartuffe, der gelehrten Weiber ꝛc. ausschließlich in Anspruch nimmt und Shakespeare's Lustspiele nur für, zum Theil recht artige, aber oft auch nur mittelmäßige Phantasiekomödien gelten läßt, darüber mögen hier einige Bemerkungen verstattet sein.

Ohne Weiteres zuzugeben (und, beiläufig, von uns auch niemals geleugnet), ist zuvörderst, daß Shakespeare es mit lückenloser, logischer Folgerichtigkeit der Handlung in den Lustspielen noch weniger genau nimmt, als in den Dramen, Historien und Tragödien. Ohne Unwahrscheinlichkeiten geht es in seinen Handlungen, wenn man genau und kaltblütig zusieht, so wenig ab, wie — bei den andern Dramatikern

(Molière nicht ausgenommen) auch, und selbst zu moralischen Seltsamkeiten, wenn nicht Unmöglichkeiten, werden diese in den Lustspielen bisweilen gesteigert. In den Irrungen dreht sich die ganze Handlung um die Annahme, daß Zwillingsbrüder, die sich nie gesehen haben und in verschiedenen Ländern aufgewachsen sind, selbst von den nächsten Angehörigen an einem und demselben Tage beständig verwechselt werden, also vollkommen gleich gekleidet sein müssen, und — daß sie selbst unter einer sich überstürzenden Reihe tollster Ueberraschungen gar nicht auf diese Vermuthung kommen, während der Eine doch ausdrücklich ausgezogen ist, um den Andern zu suchen. Die Veroneser führen uns einen Herzog vor, der im fünften Act eine ganze Schaar Straßenräuber auf das gute Zeugniß ihres Hauptmanns hin zu Gnaden annimmt und in ansehnliche Stellen befördert; ferner einen treulosen Liebhaber, der von seiner in Pagentracht gesteckten, verlassenen Braut monatelang bedient wird, ohne daß er sie erkennt; endlich einen Bräutigam, der einem Schuft, von dem er schmählich betrogen und verrathen ist, aus Rührung über ein Wort der Reue die eigene, geliebte Braut anbietet. Den Sommernachtstraum dürfen wir am Ende aus dem Spiele lassen, da er eben das Vorrecht des „Traumes" in Anspruch nimmt und es so anmuthig behauptet. Diese Entschuldigung kann aber für jenen Schwur des Königs von Navarra und seiner Hofcavaliere, auf dem die Fabel von „Verlorne Liebesmühe" beruht, nicht gelten; ebenso wenig für die Werbungs-, Hochzeits- und Ehescenen in der Zähmung der Widerspenstigen, noch für die Lösung der ganz tragisch eingeleiteten Verwickelung in „Viel Lärmen um Nichts" durch einen blinden Zufall und eine noch unbegreiflichere Gemüthswandlung der meistbetheiligten Person: bekanntlich eines Vaters, der durch eine Serenade und eine Beileidserklärung

über die Beschimpfung und Tödtung seiner Tochter zufriedengestellt wird. Wie es Euch gefällt behandelt Geographie und bürgerliche Logik ebenso cavaliermäßig wie die Veroneser es thaten. Fast die ganze Gesellschaft, statt irgend Etwas einer Handlung Aehnliches zu unternehmen, amüsirt sich Act ein Act aus mit allerlei wunderlicher Kurzweil in dem mit Palmen geschmückten und von Riesenschlangen bewohnten Ardennenwalde; und, was noch bedenklicher ist, die beiden Bösewichter des Stückes bekehren sich, wie Proteus und die Räuber im letzten Act der Veroneser, ohne andern sichtbaren Grund, als weil das Stück aus ist. Gegen Troilus und Cressida wird kein verständiger Leser einen Tadel erheben, weil Shakespeare's Achill, Ajax, Diomedes ꝛc. nicht die des Homer, sondern die des Raoul le Febvre, resp. die der Lydgate und Caxton sind, deren Bearbeitungen der trojanischen Sage das spätere Mittelalter kannte und liebte. Es mag deswegen gern hingehen, daß Achäer und Trojaner sich wie französische Cavaliere benehmen, Pandarus wie ein Lump aus der feinen Gesesellschaft und Cressida wie ein Dämchen aus der Halbwelt. Daß wir aber am Schlusse nicht erfahren, was aus den Hauptpersonen wird, dürfte schwerer zu entschuldigen sein und darf aus Shakespeare-Enthusiasmus nicht verschwiegen werden. Eine vor dem nachrechnenden Verstande einigermaßen stichhaltige Handlung haben nur Ende gut Alles gut, Was ihr wollt und die Lustigen Weiber von Windsor und selbst da müssen wir z. B. dem alten, geriebenen Falstaff es zutrauen, daß er um unseres Plaisirs willen dreimal hinter einander in dieselbe Falle geht. Es ist wirklich von der verstandsmäßigen Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit aller dieser Handlungen nicht viel Rühmens zu machen. Der Umstand, daß Shakespeare sie fast sämmtlich (bis auf die von Verlorne Liebesmühe, Lustige

Weiber und Sommernachtstraum) aus Novellen und Märchen entnahm, ist eigentlich keine Entschuldigung. Warum hat er sie nicht besser ausgesucht oder geändert? Es kann nicht helfen. Molière (obgleich, wie bemerkt, auch nicht etwa ganz sattelfest im Puncte der Wahrscheinlichkeit seiner Handlungen) wird auf diesem Gebiet immer den Vorzug behalten.

Wie nun aber, wenn sich auf diesem Gebiete die Schlacht gar nicht entschiede? Wenn dem Lustspieldichter auch außerhalb der großen Heerstraße des praktischen, die äußere Wahrscheinlichkeit nachrechnenden Verstandes noch Wege übrig blieben, auf denen er sein Ziel erreichen kann? Das Ziel nämlich, in heiterer Anregung durch komische Effecte uns angenehm zu beschäftigen, unsern Blick für menschliche Dinge zu schärfen, uns zu heiterer Geistesfreiheit bei vermehrter Menschenkenntniß empor zu heben?

Soviel ist zunächst gleich einzuschalten und wird auch von den Gegnern meist nicht geleugnet: daß Shakespeare vielfach gar feine und geschickte Mittelchen anwendete, um die äußeren oder inneren Unwahrscheinlichkeiten der Handlung zu verstecken oder ihnen die Spitze abzubrechen. In „Viel Lärmen um Nichts", wo es, von den Veronesern abgesehen, in ersterer Hinsicht am schlimmsten zugeht, ergießt sich offenbar zu diesem Zweck eine frohe Festatmosphäre des bequemen Gehenlassens um alle Personen, vom Fürsten bis zum Clown. Die Personen, welche den stärksten Anspruch an unsern harmlosen Glauben machen, Pedro und Claudio, sind kaum skizzirt; der glückliche, alle Trauer und alle Gefahr in „Viel Lärmen um Nichts" verwandelnde Zufall ist dem Zuschauer schon bekannt, als auf der Bühne die scheinbar tragische Verwickelung beginnt. In andern Comödien hebt der phantastische Schauplatz die Widersprüche der phantastisch dahinschwebenden, lose geschlungenen Handlung gewissermaßen

auf, (so im Sommernachtstraum, in „Wie es Euch gefällt“), in „Verlorne Liebesmühen“ könnte es nur einer ungewöhnlich pedantischen Ernsthaftigkeit des Lesers oder Zuschauers entgehen, daß dem ganzen Mummenschanz kein ernster Entschluß, sondern nur eine wunderliche Laune des Königs zum Grunde liegt. Zudem wird gerade in den Lustspielen durch eine wunderbare Fülle von Einzelschönheiten der dem Ganzen sich zuwendende kritische Blick auf jedem Schritte abgelenkt und entwaffnet. Welch ein Dialog! Welch ein sprühender, schlagfertiger, nie versiegender Witz! Welch ein Reichthum an Schilderungen, an überraschenden und tiefen Gedanken, welche wahrhaft königliche Verschwendung der Schätze des Geistes! Man glaubt die Melodieenfülle der Zauberflöte zu hören, im Gegensatz gegen die architektonisch gegliederten Tonmassen der Zukunftsmusik. Um nur an Einiges zu erinnern! Man denke an die Schilderung der Eifersucht in den Irrungen, („es war der Inhalt jeglichen Gesprächs“ 2c.), an die des verliebten Junggesellen in den Veronesern, an die Glanzstellen des Sommernachtstraums, (Leid der treuen Liebe, Blindheit der Liebe, Lieb' im Müßiggang, der Elfenhügel, Mädchenfreundschaft, das dichterische Schaffen), an den Preis der Liebe in „Verlorne Liebesmühen“, („nie wagt's ein Dichter und ergriff die Feder“ 2c.), an die Witzfeuerwerke desselben Stückes, an die Weltweisheit des Jacques und des Probstein in „Wie es euch gefällt“, die Schilderung der alten, schlichten Treue ebendaselbst, „da Dienst um Pflicht sich mühte, nicht um Lohn!“, an die Verherrlichung einfacher, wahrer Musik und an die Volkslieder in „Was ihr wollt“. Wer fände da ein Ende! — Aber freilich, bei alledem stände es immer noch schlimm um Shakespeare's Rang unter den Lustspieldichtern, wenn wir weiter Nichts für ihn anführen könnten, als daß er den Rath des Schauspieldirectors „Gebt

ihr ein Stück, so geht es gleich in Stücken", in glücklichem Instinct voraus ahnend befolgte. Die bunten Federn machen den schönen Vogel nicht; sie schmücken ihn nur. Und prachtvolle Schilderungen, glänzende Witze (noch dazu, wie nicht geleugnet werden darf, in jetzt ziemlich ungenießbare Sylbenstechereien hie und da ausartend) machen das preiswürdige Lustspiel nicht aus, wenn dabei nicht nur die consequente, wahrscheinliche Handlung fehlt, sondern gar noch „die poetische Idee" und die derselben entsprechende Charakteristik. Und das behaupten die Vertreter der französirenden Reaction gegen Shakespeare's, ihrer Ansicht nach übertriebene Schätzung.

Die „poetische Idee" vermißt man in den Lustspielen Shakespeare's. Gewiß mit Recht, wenn unter der „Idee" eines Drama's irgend eine Wahrheit, Lehre, Meinung zu verstehen wäre, welche anschaulich zu machen, uns an's Herz zu legen, in der Absicht des Dichters läge. Es ist wohl kein Wort darüber zu verlieren, daß Shakespeare auf so unpoetischen Abwegen nie zu treffen ist, am wenigsten in den Lustspielen, diesen übermüthigen Kindern seiner Laune, seines frohen Behagens am menschlichen Treiben, auch an dessen harmlosen Verkehrtheiten und mehr oder weniger liebenswürdigen Schwächen. Auch fällt es hüben und drüben heute wohl kaum noch Jemandem ein, die dramatische „Idee" in diesem, nur bei der geringsten Sorte der Tendenzstücke zutreffenden Sinne zu fassen. Vielmehr ist man einig darüber, daß die „Idee", die geistige Seele eines dramatischen Gedichtes Nichts anderes sein kann, als irgend eine bestimmte Entwickelungs- und Erscheinungsform menschlichen Treibens, in welche das Auge des Dichters sich vertieft hat, die sein Gefühl erwärmte, seine Phantasie erregte, und deren Art und Gesetz er nun im Bilde einer entsprechenden Handlung zu bequemer und anregender Anschauung bringt.

Es wird also zuzusehen sein, ob Shakespeare's Lustspiele in diesem Sinne keine „Ideen" enthalten, ob es wahr ist, daß wir es in ihnen lediglich mit müßigen, wenn auch glänzenden und unterhaltenden Phantasiespielen zu thun haben, und daß nicht wirkliche Menschen und Charaktere, sondern willkürliche Combinationen der spielenden Einbildungskraft in ihnen auftreten. „Denn Shakespeare", so belehrt man uns, „werde eben tragisch, sobald er sich ernstlich in menschliches Denken und Fühlen vertiefe."

Als ein eigenthümlicher Zug der Tragödien Shakespeare's wurde oben die bescheidene, zurücktretende Rolle bemerkt, welche sie im Ganzen und Großen der Geschlechtsliebe zugestehen. Dieselbe herrscht bekanntlich nur in „Romeo und Julia"; Othello zeigt sie zur Eifersucht entartet und entstellt; in Lear und Hamlet wirkt sie als ganz untergeordnete Kraft; in Macbeth ist von ihr überhaupt nicht die Rede. Auch die Historien und Römerdramen (Antonius und Kleopatra bildet nur eine scheinbare Ausnahme) lassen sie nur in sehr bescheidenem Maße zu Worte kommen. Dafür ist in den Lustspielen Alles mehr oder weniger verliebt und — durch Liebe so oder so bethört, lächerlich, aus den Fugen gebracht. Man könnte ihnen (die dem Plautus nachgedichteten Irrungen etwa ausgenommen) das Gesammtmotto geben:

Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.

Liebeswahnsinn entzweit in den Veronesern die Freunde, treibt im Sommernachtstraum die ganze Gesellschaft, Menschen und Elfen, in lustigem Wirbeltanz umher, verliebte Ueberspanntheit treibt in „Was ihr wollt" ihr neckisches Spiel mit dem Herzoge so gut wie mit Malvolio, und selbst die schöne

Olivia hat ihren Antheil an dem allgemeinen Leiden. Der trotzige Widerstand gegen die Liebe, in welchen die herbe, unbeholfene Unreife der Jugend sich wohl kleidet, erliegt in „der Widerspenstigen Zähmung" männlicher Kraft und Consequenz, in „Ende gut Alles gut" der ausdauernden, heroischen und intelligenten Hingebung des liebenden Weibes. In „Viel Lärmen um Nichts" muß Eitelkeit die Liebe erzeugen, nachdem sie lange mit ihr in komischem Kampfe gelegen; in „Wie es euch gefällt" muß affectirtes Sentimental-Thun sich wacker verspotten lassen. In den „lustigen Weibern borgt gemeiner Eigennutz, in „Troilus und Cressida" kokette Lüsternheit die Maske der Liebe. Ein ganzes Sündenregister, wie man sieht, der großen Passion, die den Klugen thöricht, den Thoren klug macht, dem Helden den Spinnrocken in die Hand giebt und den Feigen zum Helden macht, in deren Zauberreiche Alles möglich ist und noch Einiges darüber, und die mit der strengen Schwiegermutter Weisheit nicht viel Umstände macht. „So voll von Phantasie ist Liebe", meint Viola, daß nur sie phantastisch ist." Nun sollte sie nicht im „phantastischen Lustspiel" herrschen! Nur freilich, daß es merkwürdig zugehen müßte, wenn wir dabei, an der Hand des anerkannten Meisters der Charakteristik, Nichts weiter erleben und sehen sollten, als eben die Spiele der Laune, „die den Busch für den Bären hält", und der die „äthiopischbraune Stirn" ein Spiegel der Schönheit ist, wenn wir Nichts erfahren sollten, d. h. poetisch erfahren, sehen und empfinden, über wirkliche und wesentliche Erscheinungsformen menschlichen Lebens.

Sehen wir einmal zu.

Von den vier Stücken, welche die komischen Irrgänge der Liebe an sich als Thema, oder doch als Hauptthema behandeln (Veroneser, Sommernachtstraum, Viel Lärmen um

Nichts; Was ihr wollt) sind die Veroneser in Bezug auf psychologische Folgerichtigkeit und Charakteristik nicht zu vertheidigen. Sie sind eben eine Jugendarbeit, bringen die Kosten durch glänzende Einzelschönheiten heraus, lesen sich sehr vergnüglich, ertragen aber die nähere Beleuchtung nicht". Nicht, daß nicht auch hier die Charakteristik schon hie und da die Klaue des Löwen erkennen ließe. Es ist keine Willkür, sondern ein tiefer Blick in das menschliche Herz, wenn die beiden Freunde in der Jugendverliebtheit zwar gleich verrückt werden, der schönselige, glatte, verzogene Proteus aber gleichzeitig selbstsüchtig und treulos, dagegen der rauh-kräftige Valentin hingebend-großmüthig. Man sieht eben in dem heißen Feuer, welcher Natur das Herz ist; nur ist freilich von consequenter Durchführung einer Anschauung oder eines Gedankens hier noch nicht die Rede. Nicht viel höher, was Idee und Gesammtwirkung auf den aufmerksamen, denkenden Leser angeht, stelle ich das so populär gewordene „Viel Lärmen um Nichts". Es verdankt seine Beliebtheit der meisterhaft durchgeführten Episode von Benedict und Beatrice, dieser köstlichen Illustration des Sprüchleins „Was sich liebt, neckt sich". Die übrigen Charaktere sind verschwommen, die Situationen zum Theil höchst unwahrscheinlich. Der glänzende Dialog muß die Hauptkosten tragen. — Der Sommernachtstraum zeichnet als unübertroffenes Muster eines sinnigen und graciösen Festspiels, in heiterster Symbolik die sinnbethörenden Launen jugendlicher „Lieb' im Müßiggang", jenes erste Aufkochen des heißen Blutes, bei dem es ohne allerlei Thorheit und Selbstquälerei nicht abgeht, bis dann der gesicherte Besitz, nach der mondbeglänzten Zaubernacht, den frischen, klaren Morgen gesunden Lebensbehagens heraufführt. Ueberlassen wir es einer auf „gesunden Menschenverstand" pochenden Kritik, sich

an den Elfen zu ärgern, weil sie „inhaltslos", und an den Rüpeln, weil sie „unmöglich" seien. Eine zartere und reizendere Symbolik, als Shakespeare sie hier, mit weislicher Benutzung einer im Volke noch lebenden Mythologie, für die neckischen Naturgewalten verliebter Launen und Stimmungen schuf, ist wohl selten oder nie einem Dichter gelungen; und was die Rüpel angeht, so rechnete Shakespeare wohl auf Zuschauer, die harmlosen Spaß verstehen. Wenn nicht jeder Kritiker zu ihnen gehört, so ist das seine Sache. — Als viertes Stück schließt dieser Gruppe, der „Idee" nach, Shakespeare's vollendetstes Lustspiel sich an, das berühmte und beliebte „Was ihr wollt". Es zeigt eine ganze Gallerie von komischen Liebespatienten, in aufsteigender Linie: Unten an den stillen und gefräßigen Dummkopf auf Freiersfüßen, Junker Bleichenwang, der sich durch Rindfleisch=Essen seinen Witz verdarb, „auch einmal angebetet wurde", wie er versichert, von den Brocken der Redensarten lebt, die von Junker Tobias unsauberem Tische fallen und schließlich, nachdem alle Welt auf seine Kosten gelacht hat, mit zerschlagenem Kopfe und leerem Beutel heimgeschickt wird. Dann Tobias, der in die Galanterie pfuschende Schlemmer und Renommist, nicht ohne Mutterwitz, aber roh und frech; und Malvolio, der von Hochmuth und Verliebtheit an's Leitseil genommene puritanische Pedant, eine der wenigen ausdrücklichen Anspielungen Shakespeare's auf die geistigen und socialen Kämpfe, welche unter seinen Augen sich theils vorbereiteten, theils zu vollziehen begannen. — In einer andern, höhern Sphäre, brav und edeldenkend, muß Herzog Orsino gleichwohl in einer lächerlich=sentimentalen Werbung seine erotische Kinderkrankheit durchmachen (wie Romeo mit Rosalinde), bis ein freundliches Schicksal ihn zu harmonischem Gleichgewicht führt. Und dann die beiden Frauengestalten: Olivia, in unruhigem

Sehnen und Ahnen der reifenden Jugend nicht weniger als der Herzog eine Beute neckender Traumgebilde; und ihr gegenüber Viola, eines der Lieblingskinder der Shakespeare'schen Muse, bescheiden, fast resignirt, aber klug und fest, voll von Mutterwitz und Herzensgüte, die einzige Person in der ganzen Gesellschaft, die auch in der aufkeimenden Leidenschaft das Gleichgewicht nicht verliert, und wohl liebenswürdig ist, anmuthig, witzig, aber allerdings niemals „komisch", was sie freilich nicht hindert, der komischen Gruppe ein leuchtender Mittelpunct zu sein und der ganzen Handlung eine mild-freundliche Färbung zu geben. Und in dem Allen wäre dann wirklich keine „Idee" zu erkennen? Diese fein und sorgsam abgestuften Erscheinungsformen der Universal-Passion wären hier nur zufällig zusammengekommen, dienten nur planloser, launenhafter Phantastik? Und diese saubere, meisterhaft durchgeführte Charakteristik stände, wie die neuesten Propheten Molière's und der Franzosen meinen, in keiner genetischen Beziehung zur Handlung? Und es ließe sich bei dem Allen wirklich nicht so viel denken und genießen, als bei einer regelrechten französischen „Charakterkomödie", in der Alles Absicht, Tendenz ist, in der die ganze Handlung durch einen isolirt, und darum unnatürlich übertrieben dargestellten Charakterfehler der Hauptperson in Bewegung gesetzt wird?

Doch gehen wir weiter. War die Liebe an sich, mit ihren neckischen Launen und Irrungen bisher das Thema der Lustspiele, so fehlt es daneben bei Shakespeare auch nicht an solchen Darstellungen, in welchen die von ihr bewegte Handlung auch noch andere Lebensverhältnisse mit komischer Wirkung zu veranschaulichen weiß. In den beiden heitersten und ansprechendsten sind es nicht sowohl Verirrungen des Willens, sittliche Fehler und Schwächen, als Verschrobenheiten auf ästhetischem Gebiete, an welche der Dichter sich hält.

Er zieht gegen zwei seiner Zeit eigenthümliche, mit ihrem innersten Leben verwachsene Geschmacklosigkeiten in bester Laune zu Felde. Die letzten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts sonnten sich im vollen Glanze jener heitern, klassischen Bildung, deren Wiedergeburt ein Jahrhundert früher begonnen hatte. Classische Formen und Reminiscenzen waren Gemeingut der guten Gesellschaft geworden, nachdem ihre Ueberlieferung ein Jahrtausend hindurch in den engen, abgeschlossenen Kreisen gelehrter Geistlicher sich mühsam gefristet. Vom romanischen Süden aus waren diese Anregungen auch in die germanische Welt vorgedrungen, und dort hatte das halbromanische, auf der Grenze der beiden Völkerfamilien stehende England sie mit besonderer Kraft, und weit früher als Deutschland, ästhetisch verwerthet. Es war schon davon die Rede, wie in Elisabeths Tagen die aristokratischen Ladies Griechisch und Latein lasen, trotz der Professoren, wie mythologische Maskenzüge jedes Fest schmückten, wie man in Nachahmungen der Alten mit den Italienern wetteiferte, und wie selbst die weiteren Kreise der guten bürgerlichen Gesellschaft wenigstens die Brosamen sammelten, die von dem classischen Festmahle der Aristokratie abfielen, durchaus nicht gleichgültig „gegen die Leckerbissen, so da erzielet werden in Büchern", und nicht ohne Respect vor den Künsten Jener, „die da essen des Papiers und trinken der Tinte", um mit dem biedern Holofernes zu reden. Da ging es denn ohne allerlei Uebertreibung, Pedanterie, Ziererei, gelehrte Affectation nicht ab. Gelehrte und Ungelehrte renommirten mit lateinischen Brocken; die Manie des Wortwitzes parodirte unabsichtlich die linguistischen Studien, und der geschmacklose Schwulst mythologischer, historischer oder sonst gelehrt aussehender Vergleichungen und Anspielungen trieb in den Hörsälen und auf den Kanzeln, ja in den Ge-

sellschaftszimmern der feinen Damen sein Unwesen. Der Euphuismus Lily's ward Mode, ist bekanntlich auch in Shakespeare's Jugendarbeiten oft mehr als gut zu bemerken. Diesem ganzen Kram hält nun der Dichter in heiterster Laune den Spiegel vor in „Verlorne Liebesmühen". Das Stück ist von einem Ende bis zum andern ein lustiger Feldzug des einfachen Geschmacks und Menschenverstandes gegen gespreizte, bildungssüchtige Unnatur. Die letztere ist in einer ganzen Reihe ergötzlicher Gestalten vertreten: vom überbildeten, höfischen Salongelehrten und Witzjäger herab bis zum bettelhaften, vornehm thuenden Cavalier und bis zu dem gelehrten Dorfschulmeister, der sich an Grammatik und Mythologie den Magen verdarb. Es bedurfte wirklich der ganzen Nüchternheit deutscher, schulmäßiger Kritik, um dem Dichter hier einen Vorwurf daraus zu machen, daß die Handlung sich von vorne herein selbst ironisirt, daß es nicht ernst gemeint sein kann mit dem Vorsatze des Königs und seiner Hofleute, und daß die ganze Fabel der äußern Wahrscheinlichkeit entbehrt. Als ob sie nach der strebte! Shakespeare wollte uns ja nicht ins Tollhaus führen, sondern den harmlosen Narrheiten der guten Gesellschaft ihr heiteres, scherzhaftes Gegenbild zeigen. Je absichtlicher übertrieben und materiell unmöglich oder unwirklich die äußere Handlung war, um so mehr sicherte sie dem Dichter die heitere, rein komische Wirkung der durch sie anschaulich gemachten Geschmacksverirrungen, deren Urbilder seine Zuschauer alle Tage in ihrer nächsten Umgebung, wenn nicht vor dem Spiegel, studiren konnten. Es wimmelte da von Birons und Boyets, und den natürlichen Priesterinnen des Mutterwitzes und des einfachen, guten Geschmacks, den Damen, konnte eine bessere und wirksamere Huldigung nicht dargebracht werden, als durch den Sieg der Prinzessinn von

Frankreich und ihrer Begleiterinnen über alle den Bombast und Unsinn. Bekanntlich datirt Molière's Ruhm und sociale Macht von der ersten Aufführung der Précieuses ridicules. Der französische Komiker hatte es bei seinem Debut in Paris mit einer Gesellschaft zu thun, deren Geschmacksbildung an dem Extrem jener Verkehrtheiten krankte, deren erstes Aufkommen Shakespeare mit ansah. Die spanische, pedantische Grandezza hatte den französischen Damenkreisen den Kopf verdreht und im Hôtel de Rambouillet ihre Hochschule gegründet. Da schrieb denn der galante Franzose seine beiden berühmten Comödien (die Précieuses und später die Femmes Savantes), in denen auf Kosten der Damen gelacht wird. Es mag beiläufig als ein nicht übles Zeichen der gesunderen englischen Zustände bemerkt werden, daß sich dazu in der ganzen, langen Gallerie Shakespeare'scher Frauengestalten kein Seitenstück findet. Shakespeare's Heldinnen sind häufig sehr verliebt, begehen in der Liebe allerlei Thorheiten; sie sind auch eifersüchtig, übermüthig, ein Paar haben selbst den Teufel im Leibe; aber keine Einzige von ihnen ist geschmacklos-pedantisch. Die scheinbare Ausnahme der „Phöbe" in „Wie es euch gefällt" bestärkt nur die Regel. Sie ist augenscheinlich karrikirte Darstellung eines literarischen Ungeschmacks, der Schäferinnen der Pastoral-Romane, nicht einer Erscheinung der wirklichen englischen Gesellschaft. Wie bekannt war mit dem Aufleben der classischen, und der Verfeinerung der höfischen und literarischen Bildung im sechszehnten Jahrhundert auch jene seit einem Jahrtausend, seit der Chloë des Longus, schlummernde Dichtungsform wieder lebendig geworden: die Ausmalung eines von allem folgerichtigen Thun und Denken gelösten, nur den Entzückungen sanfter Gefühle gewidmeten Hirtenlebens im Gegensatz gegen die harte, unbequeme Wirklichkeit einer anspruchsvollen Welt

und Gesellschaft. „Wie es euch gefällt“ verspottet nun in ergötzlichster Weise die Verschrobenheit jener Schäfer-Phantasieen; aber weit entfernt, die innere Berechtigung des in ihnen wirkenden Gemüthszuges vollkommen zu leugnen, gewährt das Stück demselben vielmehr die heiterste, poetische Befriedigung. Es feiert in einer Reihe, immerhin lose und phantastisch verschlungener, Bilder Natur, Einfachheit, Ehrlichkeit, sorglos-unschuldiges Behagen gegenüber der Schuld und den Plagen der civilisirten Selbstsucht. Der vertriebene Herzog vergißt im grünen Walde die Enttäuschungen des Ehrgeizes; Orlando's Liebe und Treue findet ihren Lohn durch weibliche Klugheit und Herzensgüte; der Narr Probstein aber und der weise Jacques, der blasirte, emeritirte Weltmann, wetteifern, die Verkehrtheiten einer von Selbstsucht zerfressenen „Bildung“ absichtlich und unabsichtlich dem Spotte preiszugeben.

Einen Schritt näher an die eigentliche Charakterkomödie im französischen Sinne, (an die folgerichtige Herleitung der ganzen Fabel aus dem komisch wirkenden Charakter der Hauptperson) treten die andern Lustspiele heran: Die Zähmung der Widerspenstigen, Ende gut Alles gut, Die lustigen Weiber, Troilus und Cressida. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß diese Reihe nicht die Meisterwerke der Shakespeare'schen Komödie enthält, daß diese ganze Darstellungsweise dem englischen Dichter offenbar weniger sympathisch war, als seinem berühmten französischen Kunstgenossen. Die Zähmung der Widerspenstigen und Ende gut Alles gut behandeln, wie schon angedeutet wurde, in zwei verschiedenen Formen dasselbe Problem: die Beugung herben, jugendlichen Trotzes unter die Gewalt der Liebe und Ehe; freilich mit sehr verschiedenem Geschick und sehr verschiedener Wirkung. An und für sich kann der bartlose „Misogyn“ ebenso leicht komisch werden, als das

Männer hassende Mädchen. In beiden spielt sich Ungeschicklichkeit, Scheu vor dem Ungewohnten, Ueberlegenen als selbstständige Kraft aus, in beiden kämpft Laune und Verbildung gegen die Natur, und muß den Kürzeren ziehen; beide werden erheiternd, anregend wirken können, aber freilich unter der unerläßlichen Bedingung, daß das Grundgesetz des Komischen, die Fernhaltung starker sittlicher Erregung nicht verletzt wird. Es bedarf nun wohl kaum ausführlichen Eingehens, um zu zeigen, wie wenig dieser Forderung hier gleichmäßig und überall genügt wird. Katharina mit ihren Ungezogenheiten, Petruccio mit seiner tollen Grobheit lassen freilich eine wirkliche Verstimmung niemals aufkommen. Die dargestellte Verkehrtheit ist gerade karrikirt genug, um Niemanden zu verletzen, und treu genug abgebildet, um anzuziehen und zu denken zu geben. Das Bild ist nicht fein ausgeführt, aber kräftig und genial, und erfüllt seinen Zweck. Das läßt sich von „Ende gut Alles gut" nicht so unbedingt sagen, wie der Titel es vorschreiben möchte. Der ungeberdige, linkisch trotzige, ehescheue Jüngling kann so komisch werden, wie irgend eine andere Erscheinungsform menschlicher Eitelkeit und Schwäche, die mit sich selbst Verstecken spielt; ein ganz Anderes aber ist es doch mit der Dame, die einen Zufall benutzt, um den renitenten Geliebten zur Heirath zu zwingen, so wie mit dem jungen Ehemann wider Willen, der Beleidigung auf Beleidigung häuft, um seine Freiheit, die er nicht vertheidigen konnte, wenigstens zu rächen. Wenn daraus nicht Unglück und Verzweiflung entsteht, anstatt Gelächter und Behagen, so muß viel Glück und viel Klugheit und überlegene Kraft auf Seiten des Weibes sein und im besten Falle wird man sich fragen dürfen, ob der Preis der Mühe werth war. Shakespeare hat alle Kunstmittel aufgeboten, um den herben Grundgeschmack des einmal gewählten Stoffes

zu mildern, die tragische Tendenz der Fabel zu beseitigen, aber doch nur mit halbem Erfolge. Sein Bertram bleibt so hart und unliebenswürdig, daß das ihm überall im Stücke tendenziös gespendete Lob dem Zuschauer wenig gerechtfertigt erscheint, und Helena's glückselige Versöhnung mit dem Unhold, der sie bis zuletzt betrog und belog, macht einen zum Mindesten zweideutigen Eindruck. Daß in Helena übrigens das kluge und doch warm fühlende Weib (eine Schwester im Geist und Herzen von Shakespeare's Lieblingen Viola, Rosalinde, Portia) trefflichst wirksam wird, daß Bertrams Mutter ihr würdiges Gegenstück bildet, daß Parolles, ein Mittelding zwischen Pistol und Falstaff, mit viel komischer Kraft gezeichnet ist, kann das Lustspiel nicht retten. „Ende gut Alles gut" steht auf der Grenzlinie der Dramen und würde auch in deren Reihe kaum als Ganzes, sondern nur wegen seiner zahlreichen Einzelschönheiten anzuerkennen sein. — Es sind endlich noch die beiden seltsamen Lustspiele zu erwähnen, welche die Liebe in unschönster Entartung, als Aushängeschild niedriger Gelüste zeigen. Da ist denn die Fabel der „lustigen Weiber" ohne viel Widerstreben preiszugeben. Die beiden Haupthandlungen und die beiden Episoden, aus denen sie sich zusammen setzt, Falstaffs Zudringlichkeiten und Schmächtigs buchstäblich abgeschmackte Werbung auf der einen, Fentons Liebeshandel und Cajus' und Evans' komischer Zank auf der andern Seite, sind lose genug verbunden und lassen logischen Zusammenhang oft genug vermissen. Desto frischer, lebendiger ist die Kraft der komischen Charakteristik. Eine ganze Reihe von Verkehrtheiten wird zur Anschauung gebracht, in welche der Mißbrauch des Scheins der Liebe zu gemein selbstsüchtigen Zwecken die Menschenkinder verwickelt: Falstaff, der alte schamlose Coureur de Bonnes Fortunes, Schmächtig, der stumpfsinnige, reiche Philister auf

Freiersfüßen, dann der eigennützige Vater, die eitle Mutter, der schwächlich-eifersüchtige Ehemann sind, wie man weiß, unübertrefflich gezeichnet. Cajus und Evans, der Handlung immerhin nur lose angehängt, vertreten denn doch ein Mehreres als „die Komik der Sprachverderberei“, wie die neueste Kritik es herausgebracht hat. Sie sind ein paar prächtige, in harmlosester, wohlwollender Komik gehaltene National-Typen: der aufbrausende, eitle, aber ehrenhafte und tapfere Franzose, und der bedächtig-sentimentale, aber gar gediegene Walliser, der wackere Landsmann des Capitän Flüellen (an dessen nachdenkliche Kriegsphilosophie auf dem Schlachtfelde von Azincourt seine Duell-Betrachtungen erinnern); endlich mehr skizzirt, der joviale Wirth zum Hosenbande und Fenton, der kräftige, verständige Bursche, in dessen Charakter der ächte Liebhaber nur so eben von dem Liebes-Speculanten sich trennt, der gerade heraussagt, daß er ein armes Mädchen weder heirathen könnte noch wollte, der reichen aber doch mehr entgegenbringt, als die Lust zu ihrem Gelde. Es fehlt hier weder an Reichthum noch an genialer Kraft der Charakteristik, und die Handlung ist auch durch die Charaktere bedingt: nur freilich, daß sie strenge Gliederung vermissen läßt und ihre Schwächen hinter einer Fülle von Einzelschönheiten verbirgt.

Viel weniger möchten wir das von dem letzten Stücke dieser Reihe zugeben, von Troilus und Cressida, dessen Bedeutung uns keineswegs so dunkel und wunderlich erscheint, wie viele Beobachter sie finden wollen. Ist das eine Historie? hat man gefragt, oder eine Tragödie? oder eine Tragikomödie? Oder ein Lustspiel? Eine Historie gewiß nicht, denn Shakespeare schöpfte, und wohl nicht zufällig, gar nicht aus der Geschichte, sondern aus einer rein dichterischen Quelle, in deren Gestalt die, durch die umdichtende Ueberlieferung der

mittlern Jahrhunderte destillirte, zersetzte und gefärbte griechisch-trojanische Sage ihm aus den Unterhaltungsschriften seiner Zeit entgegensprudelte. Längst hatte der vorwiegende Einfluß Virgils und der römischen Bildung den Schwerpunct der trojanischen Sage aus dem griechischen Lager nach Troja verlegt. Längst hatte das naive, kritiklose Selbstgenügen der ritterlich-feudalen Weltanschauung die antiken Helden zu galanten, nobeln Rittern, ihre Geliebten zu Damen gestempelt, längst hatte der Humor des altklug gewordenen spätern Mittelalters, der aufdämmernden Renaissance, dieser historisch-mythologischen Maskerade die Gestalten des Antichambrehelden, des höfischen Kupplers, des käuflichen Priesters hinzugefügt, in denen die Komik der Offenbach'schen Parodien schon in allen wesentlichen Zügen enthalten ist. Shakespeare's Zuschauern konnten diese antik-modernen Zwittergeschöpfe eben so wenig auffallend erscheinen, als „Herzog Theseus" von Athen *). An die Tragödie könnte der Tod des Hektor und der an Troilus geübte Liebesverrath erinnern, wenn die Hauptcharaktere nur tragisch angelegt, d. h. mit überschwellender Kraftfülle ausgestattet und auf ernste, hohe Zwecke gerichtet wären. Das trifft aber bekanntlich nur in sehr geringem Maße zu. Die griechischen Helden sind muthig und stark, aber dümmer und roher als ihre Gäule. Ajax ist „kühn wie der Löwe, täppisch wie der Bär, langsam wie der Elephant, ganz der grützköpfige Lord mit den Gaulmanieren", als welchen Thersites ihn schildert. Achill wird durch seinen Hochmuth, seine Genußsucht, seinen unedeln Mißbrauch der Uebermacht und des

*) Shakespeare nahm die Typen des Pandarus und der Cressida aus Chaucer, und benutzte außerdem Caxtons englische Bearbeitung von Raoul le Febvre's le Recueil des histoires troyennes (1471), ferner Lydgate's Troy-Book (1513) und Chapman's Homerübersetzung, die ihm den Thersites lieferte.

glücklichen Zufalls der Typus des miles gloriosus, des prahlerischen Kriegsknechts. Diomedes, klüger als jene Beiden, macht Shakespeare's Kenntniß von der Art ritterlicher Roué's alle Ehre. Odysseus und — Thersites übersehen die ganze Gesellschaft: dieser mit dem Scheelblick des ohnmächtigen Neides, jener mit der kühlen Klarheit des patriotischen Staatsmannes, der die Nichtswürdigkeit des Materials kennt, mit dem er arbeiten muß, sich aber dadurch den Humor nicht verderben läßt. Auf der trojanischen Seite sieht es kaum besser aus. Die wackern Leute, Aeneas, Hektor, bleiben im Hintergrunde. Pandar macht seinem schon zu Shakespeare's Zeit zur Gattungsbezeichnung gewordenen Namen alle Ehre und erweist sich als ein um ein Paar Register heruntergestimmter Polonius. Cressida ist die einzige Erscheinung in Shakespeare's gesammter Dichtung, deren Ausmalung (auch nur in einer Scene) zu einer wirklich lüsternen Schilderung benutzt wird; die kalte, raffinirte Kokette. Selbst in Troilus, dem Ehren- und Liebeshelden des Stückes sind heroische und komische Züge zu gleichen Theilen gemischt. Seine Verzückung in der Schäferstunde hat viel zu viel schwächlich Sinnliches, als daß nachher eine tragische Theilnahme an seinem Schicksal aufkommen könnte. Mit einem Worte: Das ganze Stück, abgerissen und barock wie die Handlung erscheint, wird von einer so einheitlichen und unzweideutigen Stimmung als nur möglich beherrscht: Es ist eine scharfe, hie und da beinahe verbitterte Satire des officiellen Weltlaufs, in welchem nur zu oft der Hochmuth die Rolle des Ehrgefühls, die Scheelsucht die der wohlmeinenden Kritik, die Lüsternheit die der Liebe mit Erfolg übernimmt. Es ist eine der Kundgebungen jener, aus heute nicht mehr festzustellenden Ursachen gereizten Stimmung, in welcher Shakespeare den Timon, Maß für Maß, den Antonius schrieb, und die dann in der letzten Zeit

seines Schaffens wieder einer Rückkehr zu innerm Frieden und heiter-gelassener Lebensbetrachtung gewichen ist.

Ueberblicken wir zusammenfassend die ganze Reihe, so wird die Wahrheitsliebe nicht gestatten, für Shakespeare's Lustspiel das Lob consequenter, ohne Lücken und Widerspruch zum Ziele fortschreitender Handlung in Anspruch zu nehmen. Die reiche Phantasie des Dichters gestattet sich auf diesem Gebiete um so freiere Sprünge, da die dargestellte Welt durchweg von der Liebe, der vorzugsweise launisch-phantastischen Leidenschaft beherrscht wird. Sie wagt es je zuweilen, und wir wissen mit welcher Zaubergewalt, „das luftige Nichts zu gestalten, ihm Namen und Wohnsitz zu geben". Will man die Komödien deshalb „Phantasiekomödien" nennen, so mag man es haben. Dagegen wird der entschiedenste Widerspruch Pflicht, wenn die französirende Reaction nun soweit geht, dem Schöpfer von Malvolio, Tobias, Bleichenwang, Falstaff, Schmächtig, Schaal, von Holofernes und Armado, von Biron, Benedict, Orsino, von Viola, Rosalinde, Beatrice, Catharina, Helene, im Lustspiel die Kraft und die Lust der Charakteristik, und die „dramatische Idee", nämlich die dichterisch-getreue Auffassung und Darstellung menschlichen Seelenlebens abzusprechen. Es ist schon recht, daß es nicht in Shakespeare's Art liege, gleich Molière eine einzige, komisch dargestellte Charaktereigenthümlichkeit in exemplificirender Weise zur treibenden Kraft einer ganzen dramatischen Handlung zu machen. Er liebt es, im Lustspiel noch mehr als in der Tragödie, so zu sagen ganze Lebenssphären, ganze Richtungen und Schattirungen menschlichen Treibens durch eine weislich abgestufte Reihe von Individualitäten zur Anschauung zu bringen. Je weniger dabei die Absicht zu belehren sich aufdrängt, um so mehr gewinnt die anregende, erheiternde, den Blick für Menschen und Dinge schärfende Wirkung. Daß die Liebe,

die „Allsiegerinn im Kampf" in ihren tausendfältigen Proteusgestalten, zumeist der Probirstein der Charaktere ist, wird dem Dichter hoffentlich Niemand zum Vorwurf machen. Nächst ihr geht als Grundzug Abneigung gegen gezierte Unnatur, Freude an Wahrheit, Aufrichtigkeit, einfacher Natur durch alle diese Stücke. Zeitgenossen, die sich gegen diese Herzensüberzeugungen Shakespeare's versündigen, werden lustig karrikirt. Die gelehrten Pedanten, die verzierten Hofleute, die bramarbasirenden Hasenfüße kommen schlecht fort; aber auch die rohen, geistlosen Sinnenmenschen werden nicht geschont. Im heitersten, buntesten Festkleide dichterischer Phantasie tritt diese ganze Welt uns entgegen: sie funkelt und blitzt von dem Juwelenschmuck glänzender Schilderungen, überraschender Einfälle, eines stets schlagfertigen Witzes. Wie ein reicher Arabeskenschmuck, wie prachtvolle Blumengewinde ziehen sich die Lustspiele um die mächtigen Säulen des Tempels Shakespeare'scher Dramatik; bei sehr ungleichmäßiger Formvollendung dennoch eine reiche Fundgrube heiterster, die Seele stärkender und befreiender Anregung. Und wenn man uns die Alternative zwischen Shakespeare und Molière stellte, so würden wir uns wohl hüten, das Lustspiel des Einen auf Kosten des Andern zu loben. Wir würden das spöttische Lächeln des Meisters zu sehen glauben, der es wahrlich nicht nöthig hat, seine Kränze von Anderer Haupt zu entwenden. Wenn der Engländer den Franzosen an scharf combinirendem socialem Verstande, an Vertiefung in den Organismus der Gesellschaft nicht erreicht, so steht er dafür den ewigen Geheimnissen der Natur und des Menschenherzens um einen guten Schritt näher. Die Betrachtung seiner „Dramen" und der Versuch, seiner gesammten Lebensauffassung gerecht zu werden, der den letzten dieser Vorträge beschließen soll, wird Veranlassung geben, hierüber noch Manches zu sagen.

Sechster Vortrag.

Die Dramen. — Schlußbetrachtungen.

Eigenthümlichkeiten der Gattung, ihre Vorzüge und Schwächen. — Der Kaufmann. — Cymbeline. — Das Wintermährchen. — Maß für Maß. — Der Sturm. — Shakespeare's Gesammtcharakter und Denkweise.

Es bleibt jetzt noch übrig, den geeigneten Gesichtspunkt für diejenigen Dichtungen Shakespeare's zu gewinnen, welche man schlechtweg als „Dramen" oder „Schauspiele" zu bezeichnen pflegt, zunächst wohl aus dem negativen Grunde, weil sie weder den Historien, noch den Trauerspielen, noch den Lustspielen sich anreihen wollen. An sich ist der Ausdruck willkürlich und unvollkommen bezeichnend, da er einfach eine Art mit dem Namen der ganzen Gattung bezeichnet. Die von uns hieher gezählten Stücke sind „der Kaufmann von Venedig", „Cymbeline", das Wintermährchen", „Maß für Maß" und „der Sturm". Wir hätten wenig dagegen, wenn man, wie Manche gethan haben, auch das Lustspiel „Ende gut, Alles gut" und allenfalls selbst „Troilus und Cressida" mit dazu nähme:

wie es denn in der Art der Mittelgattungen liegt, daß ihre Grenzen in die der rechts und links liegenden reinen Typen verlaufen. Von den Lustspielen unterscheiden sich die Dramen durch ein festeres Gefüge der Handlung, durch ernste, consequent durchgeführte Conflicte, durch einen unvergleichlich größeren Reichthum gewichtiger Gedanken. Den Tragödien sind sie durch die harmonische, friedliche Lösung der Verwickelung unähnlich. Eigenthümlich ist ihnen bei Shakespeare, den „Sturm" ausgenommen, eine weit ausholende, künstlich verschlungene, fast in epischer Breite und Fülle angelegte Handlung, die sich häufig in das Phantastische, Mährchenhafte verliert. Sie machen mit allen „classischen Regeln" noch kürzeren Prozeß als selbst die phantastischen Lustspiele, werfen die Ueberlieferungen der Jahrhunderte, die Namen und Thatsachen verschiedenster Epochen, die Grenzen der Länder unbekümmert durcheinander. Zu wirklicher Popularität bei dem großen Publikum unseres Zeitalters ist bekanntlich nur eines dieser Stücke, „der Kaufmann", gelangt. „Der Sturm" muß sich bis jetzt, trotz Dingelstedts Bühnenbearbeitung, noch mit dem Lobe der Kenner begnügen. „Cymbeline" und „Wintermährchen" werden, trotz der enthusiastischen Anpreisungen mancher Commentatoren, mehr mit Neugierde und Verwunderung, als mit wirklicher Herzenstheilnahme gelesen. „Maß für Maß" endlich enthält des Harten, Abstoßenden so Vieles, daß man unseres Wissens auch nicht einmal den Versuch gemacht hat, diese ebenso tiefsinnige als seltsame Dichtung für unsere Bühne zu bearbeiten. — Es wäre eine unseres Erachtens schlecht angebrachte Mühe, wollte man diesen thatsächlichen Verhältnissen durch überschwängliches Lob Seitens der Kritik begegnen und eben dem entarteten Geschmack der Zeitgenossen auf die Rechnung setzen, was vielmehr in der Gleichgültigkeit des Dichters gegen

gewisse für uns unverletzliche Gesetze der von ihm gewählten Kunstform seinen Grund hat. Der überzeugteste Verehrer Shakespeare's wird, ohne sich zu compromittiren, die matte Exposition und die opernhafte, gewaltsame Katastrophe des „Cymbeline" (das halb phantastische, halb pedantische Getändel mit dem Orakel, die ganz unmotivirte, plötzliche Bekehrung der Königinn), nicht rechtfertigen dürfen; er wird die weitgedehnte Handlung des „Wintermährchens" (über zwei Generationen hin!) nicht für nachahmungswerthe Nichtachtung des Regelzwanges erklären, und die Cruditäten mancher Scenen in „Maß für Maß" (die Unterhaltungen des Lucio, des Pompejus, der Frau Ueberlei), nicht als naturwüchsige Naivetät entschuldigen. Nur freilich, daß alle diese unverkennbaren Mängel ihn auch nicht abhalten dürfen und werden, den reichen Gedankenschätzen nachzugehen, welche gerade hier dem sinnigen Betrachter in so überraschender Fülle sich bieten, und an einer Charakteristik sich zu erfreuen, welche nicht nur durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit, sondern auch durch die Auswahl der Grundzüge menschlichen Wesens, die sie mit Vorliebe veranschaulicht, den unbefangenen Beobachter erfreuen muß. Das Interesse der Dramen beruht vorzugsweise auf dem entscheidenden Eingreifen gesunder, harmonisch entwickelter Naturen, die den Strauß mit dem Schicksal muthig bestehen und am Ende Ordnung schaffen in der durch fremde Schuld um sie her angestifteten Verwirrung. Unter den Frauengestalten heben sich Porcia, Imogen, Isabella, Perdita, Hermione, Pauline, Miranda durch einen köstlichen Zug geistiger Gesundheit und Frische hervor, durch ein Gleichgewicht des Gedankens, des Gefühls und des Willens, welches sie als die eigentlichen Lieblinge der Shakespeare'schen Muse bezeichnet und sie so zu sagen mit einer Atmosphäre des frohen, sichern Behagen umgiebt.

Und was die männlichen Charaktere angeht, so wird eine ähnliche Geistesverwandtschaft zwischen Antonio, dem großherzig-edeln Kaufmann, zwischen dem guten, philosophischen Herzoge von Wien nebst seinem getreuen Escalus, zwischen dem vielgetreuen Bellarius und endlich Prospero, dem die Welt überwindenden Manne des Gedankens, keinem aufmerksamen Beobachter entgehen. Sie sind sämmtlich stille, nach Innen gekehrte, der Betrachtung zugewandte, großherzige und gütige Naturen, mit einem Anfluge von Hamlet-Schwermuth. Das Leben macht es ihnen kaum weniger sauer als dem geistreichen Dänenprinzen. Der Troß der Alltagsmenschen nimmt ihre Güte für Schwäche, ihren Tiefsinn für närrische Träumerei; belohnt sie mit Undank und trachtet nach ihrem Verderben. Aber in Noth und Gefahr entwickelt sich das schöne Gleichgewicht ihrer Natur, und am letzten Ende zeigen die stillen und gütigen Denker sich fester und stärker als die weltklugen Sklaven der Leidenschaft. Mehr als sonst irgendwo, in der langen Reihe seiner dramatischen Dichtungen, tritt Shakespeare hier mit dem eigenen Empfinden und Denken hinter der Maske seiner Helden hervor, so zwar, daß man bekanntlich den Prospero im „Sturm" geradezu auf ihn selbst hat deuten wollen; und wem es darum zu thun ist, in den letzten Ergebnissen von Shakespeare's Weltauffassung sich zurechtzufinden, der hat gerade hier auf die lohnendste Ausbeute eingehenden Studiums zu hoffen.

An der Spitze der Reihe steht chronologisch, und in mancher Beziehung auch künstlerisch, das vielberühmte Schauspiel von dem königlichen, venetianischen Kaufmann, dem blutigen Wucherer und der klugen Dame, deren Witz und Herzensgüte entwirren muß, was Unvorsichtigkeit und Leidenschaft der Männer scheinbar unlöslich verknüpfte. Die Fabel des wohl schon vor 1594 entstandenen Stückes ist bekanntlich aus drei

Quellen zusammengeflossen, die sich in mährchenhafter Seltsamkeit überbieten. Die „Gesta Romanorum" gaben die Geschichte von der bedenklichen Schuldverschreibung und dem geprellten Wucherer in rohester Form. Vollständiger und veredelt giebt der 1554 erschiene Pecorone des Giovanni Fiorentino denselben Stoff. Die durch Wahl des rechten Kästchens entschiedene Freiwerbung entstammt gleichfalls den „Gesta Romanorum", nur daß dort unzarter Weise die Dame um den Besitz des Gatten das Loos zieht. Masuccio di Salerno endlich lieferte das Abenteur Lorenzo's und Jessica's, und neuerdings hat Elze, wenn nicht bewiesen, so doch wahrscheinlich gemacht, daß auch Marlowe's Jude von Malta auf das Shakespeare'sche Drama gewirkt haben mag. In welchem Grade es dem Dichter gelungen ist, durch hinreißende Lebendigkeit des Dialogs, durch markige Charakteristik und eine Fülle von Einzelschönheiten alle dies wunderliche Zeug aus der Sphäre des Phantastisch-Unglaublichen in die des unmittelbar greifbaren Lebens hinüberzuführen, darüber waren Zuschauer, Leser, Beurtheiler von jeher einig. Um so weiter gehen die Vermuthungen und Ausführungen auseinander, denen es um Nachweis des Grundgedankens, wenn nicht gar „der Lehre" des Drama's zu thun war. Der romantisch-fromme Franz Horn (heute kennen ihn wohl mehr Leute aus Heine's Atta Troll, als aus seinem Shakespeare-Commentar) sog aus Porcia's berühmter Rede über die Gnade eine „fast selig-christliche Erbauung" und den Beweis, daß Shakespeare zu den Stillen im Lande gehörte. Gervinus liest überall planmäßige Belehrung über das Verhältniß des Menschen zum Besitz heraus. Ulrici entdeckt, daß Shakespeare den humanen Grundsatz „summum jus summa injuria", die Unzulänglichkeit des schroffen, formellen Rechts demonstriren wollte. Andere, so neuerdings Franklin, preisen

das Stück wegen der großherzigen Vertheidigung des verfolgten Judenthums, die es enthalte. So könnte man, nicht ohne einen Anschein von Berechtigung, noch manches Andere angeben, denn der „Kaufmann" wirft scharfe Streiflichter auf sehr mannigfaltige Lebensverhältnisse, ist auffallend gedankenreich und entwickelt fast überall in seltenem Grade den eigenthümlichen Reiz des dramatischen Dialogs: nämlich genauesten, individuellen Anschluß an die Wirklichkeit des jedesmaligen Vorganges, verbunden mit weitgreifendster Fülle und Tiefe des Inhalts. Dennoch halten wir es gerade hier für besonders geboten, vor Deutungssucht, vor Hinein-Interpretiren lehrhafter Absichten zu warnen. Gewiß ist es Shakespeare mehrfach begegnet, daß die Gestaltung eines Stoffes ihn im Flusse des dichterischen Schaffens auf eine unter sich verbundene Reihe von Charaktertypen führte, in deren Ausmalung (vielleicht hie und da unter dem Einfluß persönlicher Stimmungen) er bestimmte Richtungen menschlichen Thuns und Empfindens zur Anschauung brachte. Ein solches Verfahren ist aber von jeder Art lehrender Absichtlichkeit dadurch geschieden, daß es durchaus von der Freude am Einzelnen in dem besondern Falle ausgeht, in dessen vollendeter Darstellung seine Befriedigung, seinen Abschluß findet, und nur durch die innere Logik des Stoffes und der Behandlung den Anstoß zu einer Gedankenthätigkeit giebt, deren Tragweite und Umfang immer mehr oder weniger von der Stimmung und Natur des Lesers und Zuschauers bedingt wird. Das ist auch der Grund, weshalb bei der Deutung eines wirklichen, ächten Gedichtes stets ein nicht aufgehender Rest bleibt, und zwar um so gewisser, je weniger sie dem Kunstwerke Gewalt anthut. Wir kommen eben bei der Abschätzung lebendiger Organismen über Näherungswerthe niemals hinaus. Nur das Todte, Unorganische fügt sich

vollständig der Formel. So ist es denn auch keineswegs unsere Absicht gewesen, den „Kaufmann von Venedig als Exemplification einer Lehre darzustellen“ (wie man uns, trotz aller von uns erstrebten Deutlichkeit, mißverständlich nachgesagt hat), vielmehr lediglich der Wunsch, von dem Gesammteindrucke des Werkes auf uns Rechenschaft zu geben, der uns an anderm Orte (im dritten Bande der Vorlesungen) zu der Bemerkung geführt hat: „Es stelle sich für uns als beherrschendes Moment der hier dargestellten Lebenskreise heraus, daß dauerndes Gedeihen nur durch Maßhalten erreicht wird, durch kluge Benutzung resp. heiter-gelassenes Ertragen der gegebenen Verhältnisse, daß die Rechtschaffenheit ohne Klugheit ebenso wenig ausrichtet, wie die Arglist im Dienste der Leidenschaft und Ungerechtigkeit; daß ein heiteres, gelassenes Gleichmaß dem Leben in allen Verhältnissen mehr abgewinnt, als trotziges Stürmen. In dieser Beziehung steht Porcia im Mittelpuncte des Stückes: wirthschaftlich und freigebig, wahrhaft liebend und pflichtgetreu, resignirt, klug, entschlossen und dabei von Herzen bescheiden. Von ihr aus stufen die heiteren Weltkinder Bassanio, Lorenzo, Gratiano, Salarino, so wie Nerissa und Jessica in regelmäßig absteigender Linie sich ab, während der Idealist Antonio uud der Realist Shylock in fast gleich harter Einseitigkeit dem Gemälde den Schatten, der Handlung die tragischen Motive geben. An Shylocks merkwürdigem, viel umstrittenem Typus läßt sich, wie an einem rechten Musterbeispiele, die Methode der Shakespeare'schen Charakteristik, soweit sie auf überlieferte Gestalten angewandt wird, studiren. Die äußeren Umrisse, mag es sich um Gesellschafts- und Berufs-Classen, um geschichtliche Personen oder auch um bloße Geschöpfe der Einbildungskraft (Hexen, Elfen, Gespenster) handeln, entnimmt Shakespeare immer mit unbefangenster

Treue der volksthümlichen Ueberlieferung oder Anschauung. Der Soldat, der Hofmann, der Kaufmann, der Jude, der Mönch, die römischen und englischen Imperatoren und Könige sind für den oberflächlichen Beobachter ganz die altgewohnten, bekannten Gestalten, durch keine historische Kritik verändert. So wie sie aber warm werden im Flusse der Handlung, wirkt die eigenthümliche Atmosphäre des jedesmaligen Gedichtes auf sie ein, ihre Züge gewinnen von innen heraus, durch die feinen Nüancen der miteinander kämpfenden Gedanken und Gefühle ein ganz bestimmtes, individuelles Gepräge, und der Dichter zeigt sehr bald die ganz souveräne Freiheit, die er auf dem ihm gehörenden Gebiete, auf dem des rein Menschlichen, in alle Wege in Anspruch nimmt und behauptet. So ist Shylock in seiner alttestamentlichen Sprache, in seinem scharfen, schneidigen Mutterwitz, in seiner Mäßigkeit, seinem Abscheu vor allem Schlemmen und Verschwenden und in seinem Christenhaß der ächte Jude, wie das Mittelalter ihn erzogen hatte und kannte. Man sieht es ihm wahrlich nicht an, daß den Juden zu Shakespeare's Zeit der Aufenthalt in England ganz untersagt war, so sehr trägt jeder Zug seines Bildes die lebendige Form der frischen, persönlichen Anschauung. Ein ganz dem ächt menschlichen, seine Zeit weit übersehenden Dichter-gehöriger Zug ist die erschütternd beredte Anklage des gemißhandelten, verhöhnten, unterdrückten Juden gegen die herzlose christliche Unduldsamkeit. Es ist, als würfe die nahende Sonne des Jahrhunderts der Aufklärung einen ersten freundlichen Strahl auf diese dunkle Seite unserer Gesittung, und bekanntlich haben die Jahrzehnte des Emancipationskampfes denn auch nicht unterlassen, den Namen Shakespeare mit auf ihre Fahne zu schreiben. Shylock wurde der Märtyrer, der tragische Held, als den noch kürzlich Franklin in seiner hübschen Abhandlung

im Programm der Frankfurter Handelsschule ihn überzeugungsvoll darstellte, und der uns von manchem bewunderten Bühnenkünstler vorgeführt worden ist. Unseres Erachtens, bei aller Sympathie für die Unterdrückten, ist dies eine Auffassung, die dem Dichter Gewalt anthut und über der meisterhaften Durchführung des culturhistorischen Typus den individuellen Grundzug dieses Charakters, der ihn erst zur Shakespeare'schen Person macht, ganz übersieht. Dieser Zug aber ist in erster Linie Habsucht, welche durch das nationale und religiöse Gepräge nur in ihrer Erscheinungsform, nicht aber in ihrem Wesen bedingt wird. Viel weniger den Christen, als den Störer seines Geschäfts und dann erst seinen persönlichen Beleidiger haßt Shylock in Antonio. Den Narren, der Geld umsonst ausleiht, der ihm 'ne Million gehindert, will er fortschaffen vom Rialto. Nicht der Jude, sondern der Geizhals jammert über Jessica's Flucht, wünscht die Tochter todt vor sich zu sehen, mit dem Geschmeide am Körper; und am Schlusse trifft ihn denn auch der Verlust des halben Vermögens offenbar weit härter als selbst der Befehl, sich taufen zu lassen. Shylocks Christenhaß, seine Rachsucht wird durch das Benehmen der Christen, selbst Antonio's, über und über erklärt, wenn nicht entschuldigt; gegen den vielgerühmten Sermon über die christliche Gnade bildet das harte Urtheil und der schneidende, giftige Hohn der gesammten anwesenden Gesellschaft einen fast direct satirischen Gegensatz. Nicht das christliche Princip siegt über das jüdische, sondern Porcia's klarer, ruhiger Menschenverstand löst die Knoten, welche die jähe Leidenschaftlichkeit des idealistisch-hochfahrenden Antonio einerseits, und des harten Mammondieners andererseits geschlungen haben. Daß dabei Shakespeare jedem auftretenden Typus, dem christlichen wie dem jüdischen, in seiner Sphäre großartig gerecht wird, das liegt eben in seiner ächt dichterischen

Art und hat wahrlich mit irgend welchen das Stück beherrschenden besonderen Tendenzen nicht das Geringste zu thun. Es ist keine leichte Aufgabe für den Schauspieler, jenem dreifach zusammengesetzten Charakter Shylocks gerecht zu werden: hinter dem dämonischen Christenhasser den habsüchtigen Wucherer nicht zurücktreten zu lassen, und dabei den mildernden, wenn nicht versöhnenden Zug des tiefgekränkten Rechtsbewußtseins zur Geltung zu bringen, ohne den verhärteten Unhold, in dem sogar die liebenswürdigste Erbtugend seines Stammes, der Familiensinn, untergegangen ist, zum erhabenen Märtyrer zu stempeln. Wir glauben aber, daß die hier angedeutete Auffassungsweise es dem denkenden Schauspieler erleichtern kann, diese Aufgabe zu lösen.

Cymbeline und das Wintermährchen, wie Maß für Maß und der Sturm sind in den Jahren der Reife, wenn nicht schon der Ermüdung des Dichters entstanden. Jene beiden phantastisch-dramatischen Verherrlichungen der geprüften und am Ende siegreichen Liebe und Treue tragen in ihrer bequemen epischen Breite, in ihrem freundlichen, ruhig betrachtenden Grundtone, in der idyllischen Auflösung tragischer Anläufe deutlich die Signatur des reiferen, von Illusionen, aber auch von Verbitterung zurückgekommenen Alters. In beiden Gedichten verweilt Shakespeare's Auge mit rechter Freude auf den unerschöpflichen Schätzen von Muth und Geduld, Liebe und Entsagungskraft, welche die gütige Natur in dem Herzen des Weibes, dieser eigentlichen Schatzkammer der Menschheit, aufbewahrt. Imogen, Hermione, die Opfer thörichter Eifersucht, ebenso kühn als unschuldig und gelassen, von jener Anmuth umflossen, welche nur die Reinheit des Herzens ausstrahlt; Perdita, das graciöse, frische Naturkind; Pauline, die streitbare und doch so herzensgute Vorkämpferinn der Frauenehre und des Frauenrechts: welch

eine Reihe wahrhaft adeliger Charaktere, welche glänzende Genugthung, die der gereifte Dichter für die düsteren weiblichen Schreckgestalten und die mißliebigen Karrikaturen seiner Sturm- und Drangjahre giebt; für die eifersuchtstolle Adriane, die wilde Katharina, die kindischen Püppchen Hermia und Helene, die dämonische Königin Margaretha und Lady Gloster, die leidenschaftliche Constanze, oder gar die unnatürlichen Töchter Lears und Lady Macbeth! In der hier so wohlthuend fühlbaren, sanfteren Seelenströmung liegt denn auch wohl das verstärkte Hervortreten jenes bekannten Zuges zur Natur, jener Abwendung von allem Gleißnerischen und Affectirten, der sich durch Shakespeare's ganze Hinterlassenschaft hindurchzieht. So erweist sich in Cymbeline die Schilderung des Hoflebens und seiner maßgebenden Träger, des plump-gemeinen Emporkömmlings Cloten, der hämischen Schmeichler desselben, der gewissenlosen Königinn, des von den Schlechten gemißbrauchten Königs als eine wahrlich nicht gemilderte Wiederholung der ähnlichen Scenen in Hamlet. Im Wintermährchen kommen die Hofleute besser fort; desto schlimmer freilich ergeht es dem sinnlos-eifersüchtigen Leontes mit seinen kraftlosen Tyrannenlaunen. In beiden Stücken aber ist dafür das mit sonderlicher Liebe ausgemalte einfache Leben in Wald und Flur, dort phantastisch-idealisirt, hier derb-realistisch, aber nicht roh dargestellt, augenscheinlich die Lichtseite des Bildes. Man denkt unwillkürlich an Shakespeare selbst, der von Erfolgen und Aufregungen gesättigt, sich „vor der Welt ohne Haß verschließt" und den Lohn seiner Mühen in dem sorgenfreien Stillleben des Heimathstädtchens findet, um die Meinung der Leute so unbekümmert, daß er nicht einmal daran denkt, seine Dramen gesammelt drucken zu lassen!

Noch reicher für das Einleben in Shakespeare's Auffassung menschlicher Grundverhältnisse ist die Ausbeute, wenn wir uns in den Gedankengang von „Maß für Maß" vertiefen. Auch hier, wie im Kaufmann und im Cymbeline wählte Shakesspeare mit seiner bekannten Gleichgültigkeit gegen den materiellen Inhalt der Handlung einen bis zur Härte seltsamen Novellenstoff, um demselben nicht nur dramatisches Leben einzuhauchen, sondern ihn auch zum Träger eines reichen Schatzes von Lebensweisheit zu machen. Der Kern der Geschichte, wie sie bei Geraldo Cinthio und Belleforest vorlag, bleibt das düstere Abenteuer des ungerechten, heuchlerischen Richters, der nach vollbrachtem Justizmord schließlich durch die Fürbitte der von ihm entehrten Schwester des Gemordeten gerettet, und am Ende gar noch belohnt und glücklich gemacht wird. Den schlimmsten Zug in dieser Anhäufung unwahrscheinlicher Gräuel hatte schon die Bearbeitung Whetstone's in „Promos und Kassandra" gemildert, indem sie den Justizmord nicht zur materiellen Ausführung gelangen ließ. Shakespeare schaffte auch das zweite tragische Verbrechen fort, oder milderte es doch, indem er sich der verstoßenen Braut des ungerechten Richters für einen frommen Betrug, wie in „Ende gut Alles gut" bediente. Er ließ überdies die ganze Verwickelung von vorn herein durch den verkleideten Fürsten überwachen und nahm ihr dadurch für den Zuschauer den tragischen Stachel. So gestaltete sich ihm diese dramatische Bearbeitung einer unliebsamen Schauergeschichte zu einer glücklich benutzten Form für das lehrreichste sittliche Glaubensbekenntniß, welches wir aus seiner Feder besitzen. Die Intention des Dichters ist hier so deutlich, daß es Pedanterie wäre, sich ihr zu entziehen.

Wir wissen, daß während des letzten Jahrzehnts von Shakespeare's Thätigkeit die heitere Sonne des alten, lustigen

England bereits über die Mittagslinie hinaus war. In dem Maße, als der Hof Jacobs I. durch sein absolutistisches Gebahren das nationale Rechtsgefühl reizte, und durch seine unschöne Schlemmerei das Gefühl des Mittelstandes verletzte, gewann der Puritanismus Boden in der öffentlichen Meinung. Seine Märtyrer bereiteten, wie das zu gehen pflegt, seinen tyrannischen Eiferern die Wege. Mehr und mehr wendeten sich die Gemüther jener finstern Lehre zu, welche der leberkranke, gallige Franzose Calvin, mit der dem celtisch-romanischen Stamme eigenthümlichen formalen Consequenz und organisatorischen Kraft den Bedürfnissen einer kleinen, oligarchischen Republik angepaßt hatte; die von Genf ihren Weg nach den Niederlanden, dann nach Schottland gemacht hatte, und die nun von dort, wie ein die Nerven stählender, aber die Blüthen tödtender Nordwind in das „lustige England" eindrang. Eine tiefe Antipathie gegen dies unheimliche, die Welt zum Bet-, Arbeits- und Zuchthause machende Treiben zieht sich durch das ganze Lebenswerk des Dichters, dessen Kunst jene blassen, hochmüthigen Propheten eines selbstquälerischen Pharisäismus als ein Werk des Teufels verdammten. Wir hören sie wiederklingen in John Falstaffs Schilderung des „weißlebrigen, altklugen, politischen Prinzen" Johann, „der niemals lacht, der stets Wasser trinkt", und die Prophezeiung, daß auf so sauerem kaltgründigem Boden nur Tücke und Verrath wächst, nicht Lügen straft. Dem Hohngelächter giebt Malvolio die unerquicklichen Gesellen preis: Malvolio, der an der Eigenliebe krankende Pedant, der, „weil er tugendhaft ist, den Wein und die Kuchen abschaffen möchte." Diese Angriffe sind aber nur Vogelbolzen im Vergleich zu der vernichtenden Satyre die „Maß für Maß" über jene ganze Richtung ausgießt. Bekanntlich handelt es sich im Stücke um die ächt puritanische Maßregel

einer drakonischen Bestrafung von Schwächen und Fehlern, welche eine humane Gesetzgebung stets der strafenden Natur und dem Gewissen der Einzelnen überließ. Es geht dort in „Wien" so zu, wie es bald genug in dem puritanischen England eintraf. Der Scharfrichter corrigirt die Verirrungen der Liebe, und der Polizeimeister und Büttel bekämpfen die Gebrechen des Herzens, wie der Bär die Fliegen auf dem Gesicht des schlafenden Klausners. Der Erfolg ist der gewöhnliche. Die wirklich Schlechten und Verdorbenen wissen sich zu verstecken oder abzufinden; die Naiven, wenig oder gar nicht Schuldigen fangen sich in den Maschen des Gesetzes. Ueber dem Ganzen aber waltet, vom Dichter so recht con amore gezeichnet, der Tugendritter von Profession, auf dessen Prüfung der weise Herzog es absieht: Angelo, der Frömmigkeits- und Gelehrsamkeits-Spiegel, „der Kerl, den eine Meernixe gelaicht haben muß", wie Lucio meint. Eitel wie Malvolio, kaltblütig wie Prinz Johann, ist Angelo dabei anfangs aufrichtig ascetisch, der Mann des Studiums, der Frömmigkeit, des exemplarischen Lebens und der harten, unbeugsamen Strenge. Der ihm überlieferte Angeklagte, Claudio, mag mit seiner Julia in einer ehrlichen Gewissensehe leben, Julia mag ihn lieben und für ihn bitten, jener mag zu jeder nachträglichen Genugthuung bereit sein: das wird den Bekenner der Lehre „von der Sühne" nicht abhalten, ihm den Kopf vor die Füße zu legen; und als nachher der Richter schuldiger wird als der Verurtheilte, als der fromme Mann, der schon einmal aus Hochmuth eine Braut sitzen ließ, nun aus der unnatürlichen Askese in die unnatürliche Lust, und aus dieser in die unnatürliche Grausamkeit fällt (der bekannte Klimax), da trägt der Dichter Sorge, ihm, zu besserem und vollerem Verständniß seiner Absicht, eines der schönsten Bilder ächten Seelenadels gegenüber zu stellen: die reine, keusche Sittlichkeit

unverfälschter Natur gegen die sich blähende Werkheiligkeit, die schlichte Bescheidenheit gegen den frommen Hochmuth, die humane, aber durchaus nicht schwächliche Herzensgüte gegen den starren Zwang des Systems. Ich wüßte keine Shakespeare'sche Gestalt, welche das Charakterbild Isabellens in rein empfundener und tief durchdachter Wahrhaftigkeit überträfe: die herbe Jungfräulichkeit der weltentfremdeten Novize, das warme, werkthätige Mitleid der Schwester, der kategorische Imperativ des weiblichen Ehrgefühls, der auch nicht einmal den Gedanken einer Wahl zwischen Mitgefühl und Pflichtverletzung aufkommen läßt; und dann, nach dem bis an die Grenze der Härte streifenden Paroxysmus des Sittlichkeitsgefühls (wenn der Ausdruck erlaubt ist), das schöne, ächt weibliche Zurückebben in die naturgemäße Bahn der helfenden, unermüdlichen Liebe: welche Fülle feiner, wahrer, ächt menschlicher Züge! Und wie zieht sich durch das ganze Gedicht das so ächt germanische und ächt protestantische, dem Durchschnittsbewußtsein des Jahrhunderts so weit vorauseilende Glaubensbekenntniß des Dichters: die Zurückweisung jeder Autorität, die ihr Recht nicht durch innere Würde bethätigt, die nicht vorangeht in treuer Hingabe an das Gesetz, welches sie vertritt, und dessen Uebertretung sie straft, die Verwerfung der rächenden Strafe zu Gunsten der bessernden, die Versöhnung des Sünders (ganz wie in Goethe's großem Lebensgedichte) nicht durch Leiden, sondern durch würdige, heilsame Thaten! So hat Shakespeare aus der härtesten romanischen Novelle, die vielleicht der Zufall ihm entgegenbrachte, das, gewiß nicht schönste, aber gedankenreichste seiner Dramen gestaltet: das Drama des humanen, modernen Rechtsbewußtseins, den nicht mißzuverstehenden Protest gegen romanisch-veräußerlichtes und ebenso gegen calvinisch-verhärtetes Schein- und Buchstabenwesen, an welche

Diejenigen sich halten mögen, welche nach der Lesung der Historien und der Trauerspiele noch zweifelhaft sein könnten, weß Geistes Kind der Mann ist und auf welche Seite er im innersten Herzen sich stellt.

Und wie hier Shakespeare's Rechtsbegriff, der tief humane und freie Grundzug seines Wesens, so tritt in seiner vorletzten, wenn nicht letzten Arbeit, dem 1611 geschriebenen „Sturm" seine Ansicht über Natur und Werth der geistigen Schöpferkraft, des dichterischen Talents in nachdenklich-freundlicher Symbolik zu Tage. Die Fabel, bekanntlich angeregt durch Somers „Reise nach den Bermudas", den Inseln der Stürme und Geister (sie erschien 1609) und überhaupt durch das wachsende Interesse des Publikums an transatlantischen Schauer- und Wundergeschichten, übertrifft an Einfachheit und Uebersichtlichkeit die aller andern Shakespeare'schen Dramen. Die Einheit des Ortes, der Zeit, des Interesses ist gewahrt, wie in einem correcten, französisch-classischen Trauerspiel. Die Handlung vollzieht sich auf einer kleinen, wüsten Insel, dauert etwa drei Stunden, hat die Sühne eines begangenen Frevels, die Wiedereinsetzung des verbannten Prospero in seine Herrschaft, seine Aussöhnung mit seinen Feinden zum Gegenstande. Wie Antonio, wie der Herzog von Wien, wie Hamlet gehört Prospero mehr zu den Männern des Gedankens als zu denen der That. Die Letzteren, wie wir wissen, die Heinrich, Percy, Faulconbridge, Edmund, Macbeth, Othello &c. spielen, im Guten und Bösen, durchaus die Hauptrollen in der Shakespeare'schen Welt. Ihr Lob wird, wo die Gelegenheit sich bietet, nicht gespart, und mit plastischer Urkraft sind die Züge ihrer Riesengestalten überall herausgearbeitet. Ob aber die eigentliche Liebe und Herzensneigung Shakespeare's mit zunehmender Erfahrung und Geistesreife nicht mehr und mehr den stillen, sinnigen Beobachtern des Welt-

laufes sich zugeneigt hat (freilich ohne schwächliche Flucht vor dem thatkräftigen Leben) das wäre immerhin zu erwägen. Thatsache ist es, daß er mehrere ihrer freundlich-schwermüthigen Gestalten mit einem ganz besondern Reichthum feiner und sinniger Züge geschmückt hat. Wie Hamlet in den Trauerspielen, so ist Prospero in den Dramen ihr Prototyp: nicht annähernd freilich mit jener Fülle und Wärme ausgestattet, wie die Gestalt des geistreich-launischen Prinzen, hier und da in nebelhafte Symbolik gehüllt, aber durchaus von einer ganz eigenthümlichen Würde und Hoheit getragen. Es ist, wenn immerhin gewagt, so doch verzeihlich, wenn viele Erklärer hier geradezu an ein Hervortreten des Dichters aus den Coulissen gedacht haben. Nach Art gelassener, idealistisch angelegter und ein wenig weicher oder weichlicher Naturen hat Prospero, edeln Studien hingegeben, die Regierung seines Landes fremden Händen überlassen, ist darüber verrathen, beraubt, verbannt worden. Der erhaben gleichmüthige Träumer empfing von den Männern des realen Erfolgs eine nachdrückliche Lehre: aber sie blieb auch nicht fruchtlos. In zwölf Jahren der Verbannung gewährten fortgesetzte Studien Herrschaft über die Elementargeister und über Caliban, das will sagen über die Kräfte der Natur und über den thierisch-rohen Menschenpöbel. Die unvermuthete Ankunft der Feinde findet ihn nicht wehrlos. Aber weit entfernt, an Rache zu denken, begnügt er sich, neu geplantem Frevel zu wehren, die verhärteten Gewissen zu rühren, sein Recht zurückzugewinnen. Unschuldige Liebe der an den Sünden der Väter nicht betheiligten Kinder bahnt Versöhnung und Frieden an, und der nun siegreiche Weise — vergräbt seinen Zauberstab, verläßt seine Geister, kehrt als Mensch zu Menschen zurück, um in Förderung des allgemeinen Wohles fortan das eigene zu finden, und in Hingabe der gereiften Kraft an die früher

gering geachteten Aufgaben seines Berufes den Cirkel des Lebens zu schließen. Ist es ein Wunder, wenn man da an den zu den Penaten seiner Jugend, zu einfach bürgerlichem Wirken in Stratford zurückkehrenden, von Kämpfen und Erfolgen gesättigten Dichter gedacht hat? Und wird man es dem deutschen Shakespeare-Verehrer verdenken, wenn er sich auch hier an den Helden unseres größten Gedichtes erinnert fühlt, der den letzten Schluß aller Weisheit im täglichen Kampf um Freiheit und Leben findet, nachdem er ihn in allen Aufregungen und Entzückungen der Empfindung und des Gedankens vergeblich gesucht hat? Das Höchste ist der Friede des Herzens, und zu dem giebt es keinen andern Weg, als die einfache Erfüllung der Pflicht! Dabei geht ein tiefschwermüthiger Zug durch die wunderbare, hie und da selbst wunderliche und an die Gaukelspiele des letzten Actes von Cymbeline erinnernde Symbolik des „Sturms". Wie ein rein persönliches Bekenntniß des der Aufregungen seines hauptstädtischen Künstlerlebens müde gewordenen Dichters klingt die berühmte, plötzlich hervorbrechende Erinnerung an die Vergänglichkeit aller irdischen Größe, mit der man, seltsam genug, in Westminster das Denkmal des unsterblichen Dichters geschmückt hat. Aber mehr als Anlaß zu bescheidenen Vermuthungen, allenfalls den Wiederhall einzelner, vorübergehender Stimmungen des so unendlich vielseitigen Mannes wird eine besonnene Beurtheilung denn doch mit gutem Gewissen in dem Allen nicht finden können. Es bleibt ein vergebliches Bemühen, zu unmittelbarer, persönlicher Kenntniß des Dichters vordringen zu wollen, dessen ebenso liebe und freundliche als hohe, gewaltige Gestalt uns so zu sagen nur in schwankenden Umrissen unter dem reichen Faltenwurfe seiner Werke erkennbar wird. Wagen wir es, in wenigen Worten zusammenzufassen, was wir da zu erblicken

glauben, so haben wir in erster Linie von einer ächten, vollen Künstlernatur zu sprechen, einem Manne, mehr der Anschauung als des systematischen Denkens, voll Freude an allem concreten Leben, dem Genusse, auch dem sinnlichen, gewiß zugänglich und geneigt, mit den Mysterien der Leidenschaft, den verhängnißvollen, wie den beglückenden, gründlicher vertraut als übereifrige Moralisten zugeben möchten, keinem Kostverächter und Spielverderber, nicht ohne einen derbrealistischen Zug, das Erbtheil des sächsischen Stammes, bisweilen unzart, aber dabei von tief innerlich gesunder Sittlichkeit. Es ist doch wohl kein Zufall, daß, wie schon oben berührt, alle 35 Stücke Shakespeare's zwar derbe Späße und unfeine Redensarten genug, aber nur eine ans wirklich Lüsterne streifende Scene enthalten (in Troilus und Cressida), und auch diese nicht etwa beschönigt, sondern unmittetbar darauf durch die bitterste Ironie in die richtige Beleuchtung gesetzt. Nach Beweisen für irgend ein religiöses, politisches, philosophisches System, welchem Shakespeare gefolgt wäre, wird man in seiner Dichtung ebenso vergeblich suchen. Er zeichnet katholische und protestantische Geistliche, Könige und Usurpatoren, Fromme und Freidenker mit gleicher Liebe und gleicher, oft genug durch Mark und Bein dringender Strenge. Die Aeußerlichkeiten, Redewendungen, poetisch-phantastischen Vorstellungsweisen der verschiedenen Culte werden als gegebene Lebensformen poetisch verwerthet und durchaus mit ehrfurchtsvollem, feinfühligem Anstande behandelt. Aber von einer innerlichen Theilnahme des Dichters an theologischen Lehren und Meinungen, von irgend einem Einflusse derselben auf die Motive und Handlungen der dargestellten Personen, im Guten oder im Schlimmen, zeigt sich in diesem ganzen, großartigen Rundgemälde menschlichen Thuns und Leidens höchst merkwürdiger Weise nirgends eine nachweisbare Spur. Selbst

da, wo solche Motive sich geradezu aufzudringen scheinen, wie im Hamlet, im Kaufmann, in Heinrich VIII., in Maß für Maß, sind sie nur als ganz äußerliche poetische Mittel, als populäre Symbole verwerthet. Wir sehen, wie das Gespenst des Vaters mit allen seinen grausigen Erzählungen vom Fegefeuer nicht einmal über Hamlets Skrupel wegen des traumlosen oder von Träumen gestörten Todesschlafes Gewalt hat; wie die große Masse der Christen, trotz aller schönen Redensarten Porcia's über die christliche „Gnade", sich gegen Shylock reichlich so herzlos beträgt, wie dieser gegen Antonio, wie die katholische Dulderinn Katharina als unschuldiges Opfer selbstsüchtiger Leidenschaft verklärt, und wie in demselben Stücke die Geburt der protestantischen Heldenköniginn verherrlicht wird. Ueberall aber und durchaus liegt in diesen wechselnden Gemälden aus den Höhen und Tiefen des Lebens der Schwerpunct der sittlichen Welt nicht im Dogma, nicht in der Ueberlieferung und Autorität, sondern im Gewissen, in dem natürlichen, allen unverdorbenen Menschen, Ständen, Confessionen gemeinschaftlichen Gefühl für Recht und Billigkeit, in der freien Entscheidung für Gut und Böse. Der kategorische Imperativ, die ernste, männliche Religion der verantwortlichen Freiheit, sollte erst zwei Jahrhunderte später in dem zu geistiger Wiedergeburt sich emporringenden Deutschland ihren Denker finden. Das frühreife Erstlingskind der germanischen Völkerfamilie, das vom Glücke so vielfach begünstigte England erzeugte schon im Jahrhunderte des theologischen Zelotismus ihren Dichter, wie die Blüthe der Frucht vorangeht. Der Literaturfreund muß eine Reihe von Menschenaltern durchforschen, ehe er bei den späten, durch lange Leiden, Erfahrungen und Arbeiten geschulten Nachkommen des Shakespeare'schen Zeitalters, jener Unbefangenheit und Klarheit des sittlichen Urtheils, jener

Unabhängigkeit und Billigkeit des Denkens wieder begegnet, in der Shakespeare sich instinctiv bewegte, als in der natürlichen Atmosphäre seines seelischen Lebens. Selbst wo er gegen die herandringende Pest des puritanischen Pharisäismus seinen Abscheu ausspricht, wird er nie zelotisch und ungerecht. Er läßt auch den Malvolio, den Angelo ihre Verdienste unverkümmert (die äußere Pflichttreue, die Nüchternheit, Verständigkeit), um sich nur gegen die Auswüchse ihrer einseitigen Richtung, gegen ihre Einseitigkeit und Herzenshärte zu wenden. — Zweifelhaft ist sein politischer Standpunct. Es darf nicht verkannt oder geleugnet werden, daß er auch hier in erster Linie von den Instincten des Künstlers bestimmt wird, dem die concrete Erscheinung immer näher liegt, als der abstracte Begriff. Eine Vorliebe für heldenhafte Persönlichkeiten, ein romantisch-aristokratischer Grundzug, wie bei Goethe, ist nicht zu verkennen. Shakespeare's Volksscenen, z. B. in Heinrich VI., in Coriolan, in Julius Caesar gehören bekanntlich zu dem Schärfsten, Schlagendsten, was gegen die kurzsichtige Gemeinheit und Unmündigkeit des großen Haufens jemals geschrieben ist. John Cades Programm gilt für die heutigen Communisten wie für die des funfzehnten Jahrhunderts. Hie und da steigert sich diese dem Geistesaristokraten so natürliche Auffassung selbst bis zu ächt englischer Härte. Die schwieligen, schmutzigen Fäuste, die schweißigen Mützen, der übelriechende Athem des „Volks" werden gelegentlich mehr und absichtlicher betont, als es die dramatische Situation gerade verlangt. Man hört deutlich genug den äußerlich wie innerlich reinlichen und saubern, mit feinstem Gefühl auch für das rein sinnlich Schöne ausgestatteten Künstler heraus. Aber daß man nur diesen Cultus des Heldenthums, diese schroffe Zurückweisung des Pöbels, diese vornehme künstlerische Haltung nicht mit romanisirendem Machtcultus, wohl gar mit der

Höflingspoesie des französischen „goldenen Zeitalters" vergleiche! Man hat neuerdings in Deutschland gegen Shakespeare den Vorwurf erhoben, daß er kein Herz für die Freiheit habe, daß bei ihm von Constitution, von Bürgerrecht niemals ernstlich die Rede ist. Wie schon früher ausgeführt wurde, vergißt man dabei, daß der Constitutionalismus (ohnehin eine sehr unpoetische Erscheinungsform des öffentlichen Lebens, weil er die Persönlichkeit des Mannes auf allen Seiten, wie die Liliputer den schlafenden Gulliver, mit einem Netze von Formen und Rücksichten umgiebt) in England so gut wie auf dem Continent zu Shakespeare's Zeiten noch gar nicht erfunden war, daß die Parlamente der Tudors zumal über vorsichtige Vertretung von Sonderrechten nicht hinauskamen, wenn sie sich nicht geradezu der Macht zu Füßen legten. Auf diesem Boden waren für den Dichter keine Rosen zu pflücken. So ist es denn auch ganz richtig, daß Shakespeare's Ideal vom Staat über die Vorstellung einer von Humanität und Billigkeit geleiteten Ausübung alter Gerechtsame von Seiten der Herrschenden, und treuer, persönlicher Anhänglichkeit der gut behandelten Unterthanen nicht hinauskommt. Mit welch stolzer, innerlicher Freiheit, mit welch souveränem sittlichen Bewußtsein er aber zu den Ordnungen dieser Gesellschaft seine Stellung nimmt, das lasse man von seinen Fürsten- und Tyrannen-Bildern sich zeigen. Wer seinem Volke von der Bühne herab den unter Gewissensbissen und Schande sich krümmenden König Johann zeigte, den schwachen Betbruder Heinrich VI., den königlichen Heuchler Heinrich IV., den rathlosen Phantasten Richard II., das Ungeheuer Richard III., und wer die volksthümliche Heldengestalt Heinrichs V. schuf, der war wahrlich kein Hofdichter, sondern eine in unantastbarer Freiheit der innern Ueberzeugung den gegebenen, gesellschaftlichen Ordnungen der

Zeit vernunftgemäß sich fügende Seele. Und was den aristokratischen Hochmuth gegen die Geringen anbetrifft: wie verwandelt sich der sofort in liebevollstes Verständniß, wo jene dem Dichter in ihrer natürlichen Sphäre, als treue und bescheidene, aber nicht etwa sklavische Diener des gemeinen Wesens entgegentreten. Man hat es Shakespeare, wie schon oben erwähnt, zum Vorwurfe gemacht, daß er kein Auge und Verständniß gehabt für das mächtige Emporkommen des freien Mittelstandes im funfzehnten Jahrhundert, nicht einmal für dessen glänzende kriegerische Bewährung auf den englisch-französischen Schlachtfeldern, daß er über eine kindlich-phantastiiche Reproduction der Formen des Ritterthums (wohl gar seinen vornehmen Mäcenaten zu Liebe!) nicht hinauskomme. Und das sagen gelehrt thuende Deutsche von dem Dichter, der den wackern Hauptmann Flüellen und dessen wallisische Kameraden zeichnet, der nns die nächtliche Wanderung Heinrichs V. vor dem Schlachttage vor Azincourt malt! Mit welchem liebevollen Humor wird da selbst die fachmännische Pedanterie des bürgerlichen Berufssoldaten, um der hinter ihr steckenden Gediegenheit und Tüchtigkeit willen behandelt! Shakespeare faßt die Rechts- und Freiheits-Probleme eben in der politischen Sphäre wie in der sittlichen, als Künstler, nicht als systematischer Denker. Er verwirft, verspottet gelegentlich ihre unvollkommenen oder entarteten Vertreter; den gesunden und berechtigten aber bringt er ein eben so volles Verständniß entgegen, wie nur irgend einer glänzend heroischen Erscheinung des Herrscherthums. Von seiner eigenthümlichen Stellung zu der vorzugsweise dichterischen Leidenschaft der Liebe war schon bei Betrachtung der Lustspiele die Rede. Es wurde darauf hingewiesen, wie er sie gründlich, vielseitig, augenscheinlich aus eigenster Kenntniß und Erfahrung, in einer langen Galerie von Pracht-

bildern malt, ohne dennoch je in ihr aufzugehen, seine Geistesfreiheit an sie zu verlieren: wie er sie, mit einer einzigen Ausnahme, in den ernsten Stücken in den Hintergrund schiebt (gerade wie die Alten), dafür aber in den Lustspielen in unerschöpflichen Variationen ihre anmuthigen Schwächen zu Anschauung bringt. Es mag hinzugefügt werden, daß sie auch in den heitern Dramen, wo sie zum Theil den Ton angiebt und ihre eigentlichen Ehrenheldinnen, Porcia, Imogen, Perdita verklärt, nie unbedingt und rücksichtslos die Zügel ergreift, sondern sich so zu sagen, ein verfassungsmäßiges Zusammenleben mit Pflicht und Ehre gefallen lassen muß, ja selbst mit ihrer ernstern Schwester, der mehrfach in fast antiker Hoheit und Reinheit gefeierten Freundschaft. Als wahrhaft beherrschender und nirgends verkürzter, sicherlich aus dem tiefsten Grunde von Shakespeare's Charakter stammender Zug geht endlich durch die ganze Welt seiner Dichtung eine ehrliche, aufrichtige Hingabe an das Wahre und Wirkliche, der Abscheu vor Lüge und hohlem Schein, vor geschminktem, affectirtem Wesen in jeglicher Form. Gleich unerbittlich verfolgt er das Nichtige, Unwahre auf sittlichem Gebiete als Heuchelei, Trug, Verrath, auf ästhetischem als Affectation, Prahlerei, Gleißnerei jeder Art. Sichtlich aus der Tiefe der Seele strömt die Gewalt seiner Rede, wo immer er dieses Thema berührt. Ihm verdanken die Sonnette ihre ergreifendsten Stellen, in den Dramen leihen ihm kampffreudige Helden und einfache, von natürlicher Anmuth umflossene Mädchen (z. B. Perdita) gleich wirksamen Ausdruck, es bildet recht eigentlich die Signatur dieser ganzen, so vielgestaltigen Reihe von Bildern menschlichen Thuns, Denkens, Genießens und Leidens, ihren ganz individuellen und doch auch so nationalen, urgermanischen Grundzug. Man denke über Shakespeare's besondere Ansichten und

persönliche Eigenschaften mit Benutzung des ganzen, weiten Spielraums, welchen die Lücken seiner Lebensgeschichte und die Objectivität seiner Kunst, der Phantasie des Betrachters gewähren. Man stelle ihn sich vor als ernsten Denker oder als rüstigen Mann der That, als lebensfrohe Künstlernatur oder als schwermüthigen Träumer, als Katholiken oder als Protestanten, als Royalisten oder als Republikaner. Jede dieser Auffassungen kann sich auf Züge seiner Dichtung berufen, welchen diese oder jene Seiten seiner wahrhaft universalen Natur, diese oder jene Phase seiner Entwickelung entsprochen haben mögen. Was aber überall unveränderlich gleich bleibt, und somit als der innerste Kern des Mannes sich zweifellos kundgiebt, das ist jene muthige Ehrlichkeit und Unabhängigkeit des Gedankens und des Wortes, jenes entschlossene Vordringen zu dem Kern der Dinge, jene absolute Abwendung von allem Conventionellen, Halben, Gemachten. Darin liegt denn auch zum besten Theile das Geheimniß der unverwüstlichen Jugendfrische seiner Dichtung, die übrigens, wie gern zugegeben werden darf, weit weniger in consequent durchgeführter, einheitlicher Handlung, in imponirender Architektonik der künstlerischen Anlage ihre Stärke hat, als in dem Reichthum und der Tiefe der Charakteristik, der unübertroffenen Pracht der Sprache und der Fülle des Gedankeninhalts. Da diese Dinge sich nimmer nachahmen lassen, so hat Shakespeare als Muster und Haupt einer poetischen Schule nur negativ wohlthätig gewirkt, indem sein Beispiel Schranken niederriß und Vorurtheile beseitigte. Lessings Wort, man könne dem Herkules eher seine Keule nehmen, als dem Shakespeare einen Vers, trifft noch immer den Nagel auf den Kopf. Wer aber seinen Shakespeare liest, nicht um Regeln und Beispiele für eine Dramaturgie zu sammeln, sondern um sein Herz zu erfrischen, seinen Blick

zu erweitern, sein Gefühl für das Wahre, Sittliche, Natürliche zu nähren, der wird nie unbefriedigt von ihm gehen. Wolle Gott es zulassen, daß die germanische Völkerfamilie in dieser reinen und starken Offenbarung ihres ureigensten Wesens noch recht lange das treue Bild ihres Denkens und Empfindens mit Freude erkenne!

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.







